

DANIEL ALEJANDRO CAPANO

**HACIA UNA FORMULACIÓN DE LA POÉTICA
DE ANTONIO TABUCCHI
(ASPECTOS TEMÁTICOS Y NARRATOLÓGICOS)**

**UNIVERSIDAD DEL SALVADOR
FACULTAD DE HISTORIA Y LETRAS
2005**

Dedico esta tesis a la memoria de la Dra.
Berta Elena Vidal de Battini, mi Virgilio,
que me enseñó los rigores
de la investigación.

CAPÍTULO I

UN CAMINO HACIA ANTONIO TABUCCHI

1. INTRODUCCIÓN

1.1. PRECISIONES SOBRE EL TEMA POR INVESTIGAR

El término “poética”, desde su temprana aparición en el mundo cultural, ha sufrido, a lo largo de los siglos, numerosas modificaciones semánticas. Conoció períodos en los que pareció eclipsarse y casi desaparecer del léxico técnico, y momentos en los que cobró renovada vitalidad al ser reelaborada su significación. Aristóteles le otorgó partida de nacimiento al emplearlo como título de su obra más difundida, la *Poética* (ποιητική τεχνη: arte poética, creación), un tratado en el que se formulan principios,

conceptos generales y se utiliza un metalenguaje que permite describir, clasificar y analizar textos literarios. Esta primera idea se difundió a través del tiempo en manuales y libros de retórica, de preceptiva y de estilística, que llevaron el nombre de *Poética* o *Arte Poético*. Es decir, que el término “poética” se difundió en una serie de estudios que se ocuparon de dar cuenta de los fenómenos literarios. Tal concepto se asocia en la actualidad con la Teoría Literaria.

Frente a una maraña de significaciones incorporadas a la palabra, Ducrot y Todorov sintetizan:

[Poética designa]: 1) toda teoría interna de la literatura; 2) la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias, [por ejemplo] “la poética de Hugo”; 3) los códigos normativos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio (Ducrot-Todorov 98).

El título dado a nuestra tesis hace referencia a la segunda acepción propuesta por Ducrot y Todorov. Con el término “poética”, queremos referirnos a un campo de investigación que permita identificar rasgos individuales en la escritura, reconocer temas y su tratamiento particular, así como también el empleo de ciertos procedimientos enunciativos, usados con frecuencia en la obra de Antonio Tabucchi, para luego, a partir de su análisis, extraer conclusiones que autoricen señalarlos como constantes de su producción, de su “poética”.

Tal intento nos aproxima a lo que Michel Riffaterre definió como estilo literario: “Por estilo literario yo entiendo toda forma escrita individual con intención literaria, es decir, el estilo de un autor o, más bien, de una obra literaria aislada” (Riffaterre 29).

Todo escritor trabaja en determinadas zonas textuales con una cantidad de recursos sobre los cuales insiste, para llamar la atención del lector avezado, quien al observarlos obtendrá el beneficio de realizar una interpretación de su obra más profunda. El emisor orienta así, la voluntad del receptor.

En este sentido, Jonathan Culler argumenta que el objeto real de la poética “no es la obra en sí sino su inteligibilidad. Hay que intentar explicar cómo pueden ser comprendidas las obras literarias; hay que formular el conocimiento implícito, las convenciones que permiten a los lectores darles sentido” (*apud* Cuddon I, 305).

Entonces, nuestra tarea consistirá en “formular el conocimiento implícito”, a través de la construcción teórica, para que los lectores especializados puedan dar un sentido más profundo a las narraciones tabucchianas.

1.2. ESTRUCTURA DEL TRABAJO

La materia de investigación se ha organizado en cinco capítulos y las conclusiones correspondientes. Completan el estudio, un apéndice y la bibliografía empleada.

*** CAPÍTULO I. “UN CAMINO HACIA ANTONIO TABUCCHI”**

Tiene como objetivo acercar al lector a la problemática investigada, aproximarle a la obra de Tabucchi y situar al autor en el panorama de la literatura italiana contemporánea. Se precisan también el corpus que se analizará, su morfología, y el estado de los estudios realizados sobre el escritor.

Asimismo, se encara el aporte original develado por la tesis. También, se muestran las herramientas usadas en la investigación: la metodología de análisis y una tabla de abreviaturas, que se juzga útil para el desarrollo del trabajo.

*** CAPÍTULO II. “LOS TEMAS Y SU TAXONOMÍA”**

En este apartado se aborda el primer eje de la investigación para construir la poética del escritor: los aspectos temáticos. Los temas de su obra han sido sistematizados en cinco grupos: 1) Temas de tipo filosófico, relacionados con el ser; 2) Temas de tipo psicológico, relacionados con el parecer y el deseo; 3) Temas de tipo sociológico, relacionados con la construcción del imaginario político-social y el abuso del poder, el valor de la vida, las minorías culturales y el gitanismo; 4) Temas relacionados con la antropología cultural; 5) Temas lusitanos y el amor por Portugal.

*** CAPÍTULO III. “ELEMENTOS NARRATOLÓGICOS (técnicas y estrategias narrativas)”**

Constituye el segundo eje de la investigación. Se rastrean los elementos narratológicos. Se expone un espectro de análisis, lo más amplio posible, para elaborar la poética. Se realiza una indagación exhaustiva de los recursos utilizados por Tabucchi en los textos que integran el corpus seleccionado.

*** CAPÍTULO IV. “LA ARGENTINA EN LA OBRA DE ANTONIO TABUCCHI”**

Se analiza la visión de la Argentina en la obra del narrador italiano a través de las variadas citas de topónimos referidos a nuestro país, así como también la influencia en su obra de dos autores argentinos paradigmáticos: Jorge Luis Borges y Julio Cortázar.

Es este, según nuestro criterio, un aporte significativo y original en la tesis que se elabora.

* CAPÍTULO V. “EL ARTE NARRATIVO DE ANTONIO TABUCCHI”

Se desarrollan algunas cuestiones que completan aspectos tratados en capítulos anteriores. Se muestra la proyección del autor en el panorama de la literatura mundial contemporánea.

Por último, en las “Conclusiones” se reúnen las hipótesis y se integran las ideas trabajadas a lo largo de la investigación.

La exposición se enriquece con un “Apéndice”, en el que se ofrecen datos sobre la vida del escritor (“Bioinformación”) y un listado en el que aparecen tabuladas las narraciones en relación con los temas que tratan. Se brinda también, un material iconográfico, que facilita al lector la tarea de interpretación del punto vinculado a “La retórica de la imagen”.

La “Bibliografía” incluye la obra original de Tabucchi y textos críticos aparecidos en libros, revista especializadas, actas de congresos y diarios italianos y locales, así como también, la mención de entrevistas realizadas al autor y los diversos sitios de Internet consultados. La bibliografía se complementa con los textos generales que sirvieron para la elaboración de la tesis.

1.3. EL CRITERIO METODOLÓGICO EMPLEADO

Para la realización de la tesis, se empleó un método lo más abarcador posible, con amplia capacidad de registro, que incorporara todo campo de saber, ya sea filosófico, psicológico, sociológico, antropológico y, fundamentalmente, la teoría literaria.

Juzgamos que este eclecticismo resulta altamente productivo, porque, además de contribuir al esclarecimiento de los problemas inherentes a las narraciones estudiadas,

metodológicamente pone al descubierto ideas y conceptos que suelen enmascarse y encubrir préstamos no declarados. Develarlos es muy importante si se quiere realizar un trabajo serio sobre un autor, porque es allí donde se advierte su originalidad y su verdadero aporte a la literatura universal.

Con el empleo de esta metodología, nos proponemos llegar al punto donde todas las tendencias cognoscitivas de una época se encuentran. Por cierto, los textos de Tabucchi, como los de todo gran escritor, exceden todo intento de sujeción a moldes interpretativos, no obstante ello, nos mueve el deseo de mostrar, a través de un análisis exhaustivo, la riqueza temática, conceptual y **humanista** de su producción, así como también su capacidad creadora, su habilidad como narrador y su refinado estilo. Para ello, en la mayoría de los casos, se presenta una introducción al tema y, cuando es posible, se combinan enfoques diacrónicos y sincrónicos.

En la elaboración total de la obra, a la etapa heurística continuó la hermenéutica, para obtener, por último, una síntesis.

1.4. EL CORPUS Y SU MORFOLOGÍA

El material seleccionado para la investigación se conforma con quince textos narrativos, novelas, relatos y cuentos, que abarcan un arco de producción de treinta años.

PIAZZA D'ITALIA (1975) (PLAZA DE ITALIA)

Publicada por la editorial Bompiani, es la primera novela de Antonio Tabucchi.¹ Cuenta la vida de varias generaciones de la familia Garibaldo, unida a la historia de Italia.

IL GIOCO DEL ROVESCIO (Il Saggiatore, 1981) (EL JUEGO DEL REVÉS)

¹ No incluimos, al señalar este texto como “primero”, otros escritos, como cuentos y relatos breves, desechados por el autor por no juzgarlos dignos de ser publicados. A principio de los años setenta, el escritor publicó algunos ejercicios de estilo y textos jocosos, en una revista romana de cierto prestigio –colaboraban allí Calvino y Volponi-, llamada *Il Caffè*. De todos ellos, Tabucchi rescata uno curioso, un diccionario de máquinas fantásticas considerada su primera publicación. Respecto de su *Diccionario de máquinas fantásticas*, el autor llamaba a estas máquinas fantásticas, “máquinas probables”, eran instrumentos muy extraños que no tenían un uso concreto, o servían para hacer cosas insólitas como suicidarse, pero su mecanismo eran tan complicado que el candidato terminaba por desistir de su propósito (Cfr. Gumpert 137-139). Obsérvese como ya, desde este escrito inicial, Tabucchi instala el juego y el humor, constantes en su obra. Por otra parte, la idea de la creación de máquinas fantásticas; evoca en nuestra “enciclopedia literaria”, al carpintero Pietrochiodo, personaje de *Il visconte dimezzato* (1952) de Italo Calvino, recogido después en *I nostri antenati* (1960).

Tampoco incorporamos al corpus *Il piccolo naviglio* (Mondadori, 1978), ya que el escritor lo desestima, lo considera un ejercicio de aprendizaje y, por lo tanto, no ha vuelto a publicarlo.

Es una colección de cuentos, cuya segunda edición (1991) incorpora tres nuevos relatos: “Il gatto dello Cheshire” (“El gato de Cheshire”); “Vagabondaggio” (“Vagabundeo”), y “Una giornata a Olimpia” (“Una jornada en Olimpia”), que fueron redactados entre 1981 y 1985.

DONNA DI PORTO PIM (Sellerio, 1983) (*DAMA DE PORTO PIM*)

Está armado sobre un conjunto misceláneo de fragmentos. Desde el punto de vista genérico, es un híbrido literario, que incluye textos narrativos, burocráticos y científicos. El libro está impregnado de un tono elegíaco y nostálgico.

NOTTURNO INDIANO (Sellerio, 1984) (*NOCTURNO HINDÚ*)

Puede ser considerado una novela o un libro de viajes por la India. Aparece aquí el tema de la búsqueda existencial unido al del doble, que adquiere un tratamiento particular. Con este libro, el novelista alcanza amplia difusión internacional –fue traducido hasta en japonés- y, según nuestra opinión, es junto con el posterior, *Sostiene Pereira*, su libro consagratorio. El texto combina el tono onírico y realista, creando así, la paradoja.

PICCOLI EQUIVOCI SENZA IMPORTANZA (Feltrinelli, 1985) (*PEQUEÑOS EQUÍVOCOS SIN IMPORTANCIA*)

Libro de cuentos que responde, de acuerdo con la opinión del autor, a su vocación hispánica, a su inclinación hacia el barroco. En la “Nota” introductoria, se cita a Calderón: “I barocchi amavano gli equivoci. Calderón e altri con lui elevarono l’equivoco a metáfora del mondo”.² La obra se presenta como la otra cara de *Il gioco del rovescio*, porque ambas muestran dos aspectos de la existencia: el azar (*GR*) y la responsabilidad (*PESI*).

IL FILO DELL’ORIZZONTE (Feltrinelli, 1986) (*LA LÍNEA DEL HORIZONTE*).

Es el libro preferido del escritor. Se trata de un relato policial que podríamos denominar, a la manera borgeseana, “policial metafísico”. Una novela que habla sobre la muerte y sobre la identidad, buscada a través de ella. Tabucchi la clasifica como un *petit roman philosophique* contemporáneo (Gumpert 168).

I VOLATILI DEL BEATO ANGELICO (Sellerio, 1987) (*LOS VOLÁTILES DEL BEATO ANGÉLICO*)

² “Los barrocos amaban los equívocos. Calderón y otros como él elevaron el equívoco a metáfora del mundo” (tr. J.J.; *PESI*, 7)

Es otro libro misceláneo que reúne relatos de distintas procedencias. Históricos, líricos, paródicos. Tabucchi señala que en este libro intentó “exhibir la parte más baja, más mezquina, más desprovista de gracia que hay en [él]”. Y agrega, con un rasgo de humor, que probablemente sea la más antirromántica de todas sus obras, “aquella en la que [lo] visita una musa con varicela, renqueante, con un poco de fiebre [...], una musa a la que habría que despedir por incompetente” (Gumpert 169).

L'ANGELO NERO (Feltrinelli, 1991) (*EL ÁNGEL NEGRO*)

Tras un paréntesis de varios años, el cuentista encara en este trabajo el tema del mal en sus diversas manifestaciones. Junto con esta cuestión, aparecen otras, vinculadas a la infancia y a la vejez. El título está inspirado en la poesía homónima de Eugenio Montale, del que el libro pretende ser un homenaje. Tabucchi considera al poeta ligur –opinión que compartimos- la más alta voz lírica del siglo XX. El texto presenta la novedad de que se abandona la primera persona a favor de un narrador heterodiegético, lo cual marca una ruptura estilística con los textos anteriores.

REQUIEM (Quetzal, 1991) (*RÉQUIEM*)

Tiene la particularidad de haber sido escrito en lengua portuguesa y traducido luego al italiano por Sergio Vecchio, para la editorial Feltrinelli. Aparece aquí, uno de los grandes amores literarios de Tabucchi, Fernando Pessoa, generador de gran parte de su obra. La presencia fantasmagórica del poeta lusitano invade todo el texto, al igual que la forma dialógica entre el yo narrante innominado y los distintos personajes que encuentra en su camino. Vuelve en el libro la temática de la muerte, ya evocada en *Il filo dell'orizzonte*.

SOGNI DI SOGNI (Sellerio, 1992) (*SUEÑOS DE SUEÑOS*)

Deliciosas estampas de los sueños apócrifos que pudieron haber tenido artistas, literatos y científicos a lo largo de la historia de la cultura, desde Dédalo hasta Freud.

SOSTIENE PEREIRA (Sellerio, 1994) (*SOSTIENE PEREIRA*)

Es un tipo de novela que se acerca a la crónica policial y al discurso periodístico, sobre todo por la fórmula narrativa empleada por el autor para abrir cada capítulo: “Sostiene Pereira”, “leitmotiv” que se disemina con variantes en todo el texto. La forma dialogada juega también un papel importante. De factura policial, el trasfondo de la novela es existencial, denuncia la crisis de conciencia y el compromiso con el “otro”. Pereira se transforma en un símbolo de la libertad de prensa e individual.

GLI ULTIMI TRE GIORNI DI FERNANDO PESSOA (Sellerio, 1994) (*LOS ÚLTIMOS TRES DÍAS DE FERNANDO PESSOA*)

Breves relatos en los que se evoca nuevamente la figura del poeta portugués. Pessoa agonizante es visitado por sus heterónimos en el hospital. Aquí aparecen contaminados los géneros narrativo y biográfico.

LA TESTA PERDUTA DI DAMASCENO MONTEIRO (Feltrinelli, 1997) (*LA CABEZA PERDIDA DE DAMASCENO MONTEIRO*)

Basada en una historia auténtica, Tabucchi asume en esta novela la defensa de los marginados, de los sometidos por el poder. Trabajó para su realización con documentos recogidos por investigadores del Consejo Europeo en Estrasburgo sobre los derechos humanos y la condición de ciertos emigrados “clandestinos” en Europa. Toma aquí un tema que caracterizará algunos de sus escritos posteriores: los gitanos y su condición de minoría étnica y social.

SI STA FACENDO SEMPRE PIÙ TARDI (Feltrinelli, 2001) (*SE ESTÁ HACIENDO SIEMPRE MÁS TARDE*)

Estructurada como una narración epistolar, el libro comprende dieciocho cartas dedicadas a cuestiones de amor y a otras pasiones humanas, en las que la palabra es celebrada de un modo particular. Las epístolas no tienen destinatarios. Desarrollan un discurso autorreferencial. Son tentativas por explicarse a sí mismo algo que se ha comprendido con posterioridad a haber sucedido.

TRISTANO MUORE (Feltrinelli, 2004) (*TRISTANO MUERE*)

Novela que habla sobre la vida y la muerte y, con sentido traslaticio, sobre el tiempo. A través de una inversión de roles, Tristano-Clark cuenta, en su lecho de muerte, toda su vida a un escritor -que nunca habla en el texto-, para que elabore con ese material, una historia. Esto sucede en agosto de 1999. Al despedirse de la vida, Tristano también dice adiós al siglo que, como él, está muriendo. Por eso, a través de los momentos vividos, se recuerdan acontecimientos sobresalientes de la centuria: la guerra, las luchas partisanas, el cine, la literatura, la televisión. En este texto, Tabucchi alcanza verdadera y original destreza narrativa.

El empleo del corpus descripto no implica la exclusión de un “corpus accesorio”, integrado por opiniones del autor, obras ensayísticas, textos de carácter teatral, que forman

el campo de la escritura tabucchiana, del cual se echará mano, según convenga, para reforzar opiniones o demostrar hipótesis de trabajo.

1.5. TABLA DE ABREVIATURAS USADAS

<i>PI</i>	<i>PIAZZA D'ITALIA</i>
<i>GR</i>	<i>IL GIOCO DEL ROVESCIO</i>
<i>DPP</i>	<i>DONNA DI PORTO PIM</i>
<i>NI</i>	<i>NOTTURNO INDIANO</i>
<i>PESI</i>	<i>PICCOLI EQUIVOCI SENZA IMPORTANZA</i>
<i>FO</i>	<i>IL FILO DELL'ORIZZONTE</i>
<i>VBA</i>	<i>I VOLATILI DEL BEATO ANGELICO</i>
<i>AN</i>	<i>L'ANGELO NERO</i>
<i>R</i>	<i>REQUIEM</i>
<i>SS</i>	<i>SOGNI DI SOGNI</i>
<i>SP</i>	<i>SOSTIENE PEREIRA</i>
<i>UGFP</i>	<i>GLI ULTIMI TRE GIORNI DI FERNANDO PESSOA</i>
<i>TPDM</i>	<i>LA TESTA PERDUTA DI DAMASCENO MONTEIRO</i>
<i>SFSPT</i>	<i>SI STA FACENDO SEMPRE PIÙ TARDI</i>
<i>TM</i>	<i>TRISTANO MUORE</i>
<i>tr.n.</i>	<i>la traducción es nuestra</i>
<i>tr.C.A.</i>	<i>traducción de Carmen Artal</i>
<i>tr.C.G.</i>	<i>traducción de Carlos Gumpert</i>
<i>tr.C.G. y G.R.</i>	<i>traducción de Carlos Gumpert y Javier González Rovira</i>
<i>tr. J.J.</i>	<i>traducción de Joaquín Jordá.</i>

1.6. ALGUNAS INVESTIGACIONES REALIZADAS SOBRE LA OBRA DE TABUCCHI (ESTADO DE LA CUESTIÓN)

Los trabajos de investigación sobre el autor y su obra se hallan esparcidos en libros y, fundamentalmente, en notas, entrevistas y artículos publicados en periódicos y en revistas especializadas. Los primeros son escasos y presentan estudios parciales; los segundos, abundantes, variados, y se centran en temas específicos relacionados con

distintos aspectos de la producción del escritor. No se debe ignorar tampoco la cantidad de información que provee Internet. Sólo en Italia existen en la actualidad más de seiscientos sitios dedicados al escritor. Otros tantos en países donde su obra se ha difundido: Francia, España, Portugal, los Estados Unidos, Australia y algunos en Latinoamérica: la Argentina, México y Brasil. Es necesario aclarar, que se debe espigar muy bien tanta información electrónica, pues, entre algunas noticias de interés, existe mucho fárrago inútil, comentarios superficiales a cargo de lectores entusiastas y difusión publicitaria promovida por los editores con afán mercantil.

Dos libros resultan esenciales para iniciarse en el estudio de Tabucchi. Son: *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, publicado por su traductor Carlos Gumpert en español, y *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?*, a cargo de Paola Gaglianone y Marco Cassini. Estos dos textos, a los cuales recurriremos a menudo para apoyar nuestras afirmaciones durante el desarrollo de la tesis, presentan el enorme beneficio de acercar al estudioso a la voz y al pensamiento vivo del autor. Las agudas preguntas, acompañadas con interesantes comentarios, que formula Gumpert, al igual que los dos periodistas italianos, aunque con menor rigor y conocimiento de la bibliografía del escritor, son herramientas insustituibles para el investigador. El primer libro tiene la ventaja de orientar la indagación hacia cada uno de los textos de Tabucchi. Se interrumpe en 1994, con la aparición de *Sostiene Pereira*, cuyo análisis se incluye en una *addenda*. El segundo, en italiano, se enriquece con el agregado de un breve estudio del profesor de las universidades de Padua y de Roma, Riccardo Scrivano, sobre “L’orizzonte narrativo di Antonio Tabucchi”, y un sucinto comentario sobre “Tabucchi, Pereira ed io “ de Roberto Faenza, el realizador del filme *Sostiene Pereira*.

Por su parte, Mario Vargas Llosas, en su sustancioso libro *La verdad de las mentiras* (Alfaguara, 2002), incluye un apartado también dedicado a *Sostiene Pereira*, en el que destaca “la eficacia del estilo, su perfecta arquitectura y la esencial economía de su exposición”(375).

En nuestro país, aparecieron dos volúmenes dedicados al autor. El primero que fue publicado por la profesora María Esther Badín, en 1992. Titulado *El sentido del revés. La enigmática destreza de la memoria* (Fac. Filosofía y Letras, UBA), incluye la traducción al español del artículo antes citado de Riccardo Scrivano. El ensayo de la profesora Badín,

además de tener el mérito de ser el primer libro que apareció sobre el autor en nuestro medio, analiza con agudeza uno de los temas axiales en la narrativa del escritor italiano: la memoria, así como también los paratextos de las primeras colecciones de cuentos y el juego constructivo de los equívocos en algunos relatos. Establece también algunas relaciones comparativas entre Tabucchi y Pirandello.

El segundo libro, *Sostiene Tabucchi* (Biblos, 1999) que recoge los artículos de tres estudiosos de la obra del escritor, fue editado por el Dr. Roberto Ferro, quien es asimismo autor de uno de los trabajos sobre *Nocturno Hindú*. El profesor Héctor Freire analiza las relaciones entre cine y literatura en el cuento “Cine” (*PESI*). Los artículos de los profesores Maximiliano González y Ana Paruolo se ocupan de *Dama de Porto Pim* y de *La línea del horizonte*, respectivamente. El volumen se completa con un apéndice sobre “Antonio Tabucchi por él mismo”, en el que se transcriben opiniones del autor sobre temas concretos.

En Ravena, los editores Roelens y Lanslots reunieron, en los comienzos de los años noventa, ensayos críticos en un volumen titulado *Piccole finzioni con importanza*.

También el Dipartimento di Studi d’Italianistica nell’Africa Australe de la Universidad de South Africa ha editado, a través de la revista *API*, artículos en inglés y en italiano sobre el autor.

En Australia, la Universidad La Trabe Bundoora publicó, en el año 2000, un volumen especial en lengua inglesa sobre *Antonio Tabucchi: A collection of critical essays*, editado por Bruno Ferraro y Nicole Prunster. El libro agrupa quince ensayos que desarrollan, entre otros temas, la memoria y el sueño, la búsqueda, la crisis del intelectual, la Historia y la Literatura en *Sostiene Pereira*. El trabajo tiene la virtud de ser la primera recopilación en inglés de ensayos críticos sobre las obras más importantes del autor.

Existe gran cantidad de trabajos sobre Tabucchi publicados en las actas de los congresos de la Associazione Internazionale di Professori di Italiano (A.I.P.I.) y de la Asociación de Docentes e Investigadores de Lengua y Literatura Italianas de la Argentina (A.D.I.L.L.I.) y tesis universitarias que se multiplican en todo el mundo.

Por otra parte, numerosos diccionarios especializados traen noticias sobre la vida y la obra del escritor. Entre otros: *Dizionario critico della letteratura italiana del Noventa* (ed. Guidetti); *Essencial Bibliography* (Brown University and University of Utah, USA),

elaborada por Eleonora Conti; *Letteratura Italiana: Gli autori. Dizionario bibliografico e indice* (Ed. Giulio Einaudi, vol. secondo H-Z).

En cuanto a las entrevistas realizadas al escritor, el periodista del *Correo de la UNESCO*, Ásbel López, ha concretado una serie de ellas para ese medio cultural, en las que hace girar su interés sobre la cuestión de los derechos humanos, vinculados a *La cabeza perdida de Damasceno Monteiro*, el derecho de los gitanos y la realidad de los emigrados en Europa. Indaga además, la polémica que Tabucchi mantuvo con Umberto Eco sobre el rol del intelectual en la sociedad contemporánea. El interés de estas entrevistas se centra en el último Tabucchi, fundamentalmente en sus dos novelas *TPDM* y *SP*, y en sus opiniones sobre los intelectuales. Otros entrevistadores han insistido también sobre este tema (Bernard Comment y Anteo Chrysostomidis, son algunos de ellos.).

En Italia, España, Francia, y otros países, la mayoría de los trabajos sobre el escritor tienen carácter hemerográfico. Se hallan esparcidos en diarios y revistas como: *Corriere della sera*, *La Repubblica*, *Gradiva*, *El país* (“Babelia”), *La página*, *Ajo blanco*, *Le Monde*, *La quinzaine litteraire*, *Magazine Litteraire*, *Clarín*, *La Nación*, y otros. Algunas publicaciones periódicas han recopilado artículos de diversos ensayistas y realizado números monográficos, como *La página 15* (1994) y el *Correo de la UNESCO*, mencionado.

En síntesis, un vuelo rasante por la bibliografía de Antonio Tabucchi revela que los asientos podrían ocupar un grueso volumen. La que comentamos aquí para indicar el estado de la cuestión que se desea investigar, es sólo una selección que ha privilegiado aquellos escritos considerados significativos o de apertura hacia el conocimiento de su obra. Sin duda, quedaron afuera, por desconocimiento de nuestra parte, otros trabajos de igual condición, pero la tarea de reunirlos en su totalidad sería de tal magnitud que excedería el propósito de este apartado; además siempre resultaría incompleta, pues se generan de manera continua, en todo el mundo, nuevos estudios sobre un escritor vivo y en plena producción.

Desde otro punto de vista, como se advertirá a través del nutrido elenco presentado, acorde con los tiempos posmodernos, la mayoría de los estudios son parciales, enfocan aspectos de la obra o algún texto en particular, pero, hasta donde pudimos informarnos, no existe un único estudio que sea abarcador. Al utilizar este adjetivo, somos conscientes de la

empresa ciclópea que sería tomar la obra y la bibliografía crítica en su totalidad. Al decir “abarcador”, queremos significar en forma oximorónica, “parcialmente abarcador”.

Nuestro intento será, pues, presentar la producción del narrador italiano a través de la deconstrucción de sus elementos constitutivos para, a partir de esa operación, formular su poética, acotada por cierto, porque nos enfrentamos a la imposibilidad de conocer cuáles serán en el futuro los derroteros del escritor, y de dar como definitivas, conclusiones que pueden ser alteradas con posterioridad, por “los libros que vendrán”, como diría Maurice Blanchot. La formulación de la poética que nos proponemos realizar tiene, entonces, carácter transitorio, por las razones apuntadas.

1.7.NUESTRA CONTRIBUCIÓN AL TEMA (APORTE ORIGINAL)

El trabajo que abordamos se centra sobre uno de los escritores que más han despertado nuestro interés, por su sutil imaginación, el refinamiento de su escritura, sus exquisitas atmósferas narrativas y su personal modo de pensar la literatura. Abrigamos la esperanza de trazar caminos abiertos a la reflexión para quienes se interesen por el tema e intenten seguir nuestros pasos, como nosotros hemos transitado las huellas de los demás.

El hecho de que las investigaciones sobre la obra de Antonio Tabucchi se presenten parcializadas y dispersas en distintos medios (entrevistas, publicaciones periódicas, revistas especializadas, diarios) nos ha movido a encarar la tarea de un estudio integral y sistematizado sobre los textos narrativos del autor, con los reparos exigidos por la cuestión, ya que agotarla resultaría una pretensión falaz en sí misma por lo excesivo de su intención. Los griegos nos enseñaron a no caer en la desmesura, enseñanza que tuvimos presente al encarar el trabajo. Sí, pretendemos realizar una labor exhaustiva y precisa.

Las páginas que siguen son, en gran parte, una contribución a las investigaciones realizadas por otros estudiosos, cuyos pensamientos nos han iluminado a lo largo del camino recorrido. Consideramos que las respuestas ofrecidas a ciertos problemas “troncales” pueden servir de estímulo para plantear nuevas perspectivas de análisis.

El prestigioso crítico italiano Attilio Momigliano decía: “io per natura preferisco proporre problemi”(Momigliano 305). Quizá la tarea sea esa: “proponer problemas”, descubrir los enigmas que sugiere subrepticamente una obra y, de este modo, generar simplemente con el texto, un diálogo fructífero.

Así, el enfoque con que se enfrentó el trabajo combina una serie de aspectos que intentan develar esas cuestiones latentes. Se incorporan variables provenientes del ámbito de la narratología, de la semiótica, de la teoría literaria, en general, y del campo de otros saberes. Los elementos se articulan en función de determinados intereses y objetivos. Tal articulación no resulta caprichosa ni arbitraria, sino que está generada por el espacio de la escritura, a través de la presencia de lo metaficcional, del juego de remisiones y del escamoteo alusión / elusión.

Por otra parte, es necesario precisar que la tesis ha sido encarada con una mirada argentina y concebida con la mentalidad algo ecléctica de los investigadores de nuestro país: pero también intentamos plasmar en la tarea el rigor y la profundidad conceptual que los caracteriza. Es justamente al considerar este aspecto, por lo que se debe juzgar la contribución a la problemática propuesta. Estimamos además, que la periodización de la obra, la tipología temática presentada y el capítulo que desarrolla la influencia del imaginario social y literario argentino en Antonio Tabucchi, pueden resultar novedosos. Respecto de este último punto, los estudios existentes hasta el momento son muy parciales y sólo tratan el tema en forma tangencial.

Se apunta además, que en el desarrollo del trabajo se van señalando aspectos del “humanismo” tabucchiano, para finalmente sostener la postura de Tabucchi como “humanista posmoderno”.

No se debe ignorar tampoco, la dificultad que se debió enfrentar respecto de la actualización bibliográfica, por la distancia que media entre nosotros y los ámbitos generadores de información en el mundo. No obstante ello, una labor de acopio del material, llevada a cabo durante años, permitió sortear la dificultad, con mayor o menor éxito, según los puntos desarrollados.

Por último, consideramos que la formulación misma de nuestra tesis constituye un aporte, pues presenta una combinación no frecuente de aspectos y saberes. La perspectiva adoptada incorpora variables diacrónicas y sincrónicas sobre temas puntuales, que implican una búsqueda reflexiva de compatibilidades conceptuales, en algunos casos innovadoras.

1.8. SITUACIÓN DE LA NARRATIVA ITALIANA DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS

La narrativa italiana de las dos últimas décadas se ha visto enriquecida por la aparición de nuevas voces que revitalizaron su discurso, ejerciendo un trabajo particular sobre la construcción del relato y ampliando su temática a la luz de un nuevo paradigma: el posmodernismo. Así, ligada tradicionalmente al siglo XIX y a la sociedad agrícola, la novela peninsular alcanza en la producción de noveles escritores una apertura mundial que la integra en la llamada civilización tecnológica y en su problemática.

Dentro del vasto y complejo campo literario que abarcan los años setenta y ochenta, surge preponderante el nombre de Italo Calvino, quien con sus obras ha contribuido a enriquecer la literatura, pues ha dado origen a un modo particular de concebir el hecho literario y ha marcado de este modo, el derrotero por el cual transitan algunos jóvenes narradores.

En las postrimerías de la década del sesenta, influidos por el “boom” de la novela latinoamericana, el realismo mágico y la aparición de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, considerada por John Barth como la novela precursora de la posmodernidad (Barth 34), los escritores tienden a abandonar el tono realista y a practicar una literatura de tipo fantástico. Influencia decisiva ejercerán en los decenios siguientes nuestros Jorge Luis Borges y Julio Cortázar.

A partir de los años '80, un grupo de jóvenes narradores, en cierto modo tributarios de Calvino, seguidores de sus experiencias narrativas, irrumpe en el campo de las letras italianas. Si bien cada uno de ellos asume características propias y desarrolla temáticas particulares, poseen algunos rasgos en común que los diferencian de sus predecesores. En el plano discursivo incorporan técnicas relacionados con las manifestaciones populares: los espectáculos de rock, el cine, la televisión, los *comics*, y todo lo vinculado a los medios masivos de comunicación. Mezclan expresiones vulgares con cultas en un intento por reflejar la infinita variedad del lenguaje y, en una actitud iconoclasta, parodian fragmentos de textos literarios y autores consagrados.

La temática que desarrollan se orienta en dos direcciones: una hacia la llamada cultura *light*, la falta de compromiso político y social, las diversiones, el sexo, la droga y el travestismo. La otra, describe la situación del hombre frente a los avances tecnológicos, los problemas de la ecología y de la era robótica, que se traducen en una visión pesimista del

mundo, asumida con ironía, sin angustia exterior. Todo ello lleva también, en algunos autores, a la búsqueda de la identidad.

Tales narradores han sido considerados, con ciertas reservas por parte de la crítica, como los representantes de la joven y nueva narrativa italiana, con la salvedad de que resultaba dificultoso, por la falta de perspectiva temporal, hablar de afinidad o analogías poéticas, y mucho menos de escuela. Se trata sólo de destacar una presencia significativa, que no autoriza, por lo menos en los comienzos de los años ochenta, a designarla como “recambio generacional”. Lo que parece unir sus narraciones es la reflexión sobre la literatura y el proceso literario. Este fenómeno atravesará toda la narrativa actual. También, se observará, en una misma obra, la convivencia de pluralidad de discursos: científicos, “seudofilosóficos”, políticos, administrativos, periodísticos y publicitarios. En los textos se difunde el “pensiero debole”, de acuerdo con la terminología de Giovanni Vattimo. En él, se da mayor importancia a la técnica que a la metafísica y a los principios humanos superiores. Se advierte el rechazo de lo “trágico”, en favor de lo cómico u otros registros similares, como el paródico y el grotesco. Se privilegian los argumentos relacionados con el juego y el azar. Se prefiere la interpretación sobre el conocimiento objetivo de las cosas y de la naturaleza, con la proliferación del relativismo y de la diversidad de puntos de vista.³

En cuanto a los recursos y artilugios narrativos, se percibe la acumulación de procesos analíticos; la hibridación de géneros; las rupturas isotópicas en todos los niveles de la enunciación; el uso y abuso de anacronías, ya sea en su forma analéptica como proléptica; el empleo constante de operaciones transtextuales como elemento generador del texto y como procedimiento paródico; la reflexión sobre el proceso de escritura; la obra planteada sobre el registro del humor y de la ironía, como una forma de poner en jaque ciertos temas y autores tradicionales; y la incorporación de lenguajes y códigos de los medios de difusión masiva.

Desde el punto de vista temático, además de lo anteriormente mencionado, son frecuentes las escenas de sexo, llevadas a un nivel de banalización; la incorporación del

³ El pensamiento débil renuncia a los valores ilustrados de la verdad, la razón, la crítica . Pensar fuertemente significa elaborar un pensamiento que pueda dar razón orgánica de la complejidad del universo. “Los actuales no son ya tiempos de principios superiores de fines últimos, de verdades definitivas. Enfrentarse a semejante pensamiento ‘fuerte’, parecería hoy un anacronismo” (Rovatti 65).

relato policial (*giallo*) en el absurdo de la vida moderna; el interés por los problemas de las minorías culturales, étnicas y sociales; y la concepción de una realidad que se desentiende del futuro, que reproduce la actualidad inmediata, una realidad que se agota de manera acelerada, cuya dimensión es siempre el presente.

Aunque pueda resultar obvio, conviene aclarar que estas características, enunciadas en forma general, rara vez se encuentran concentradas en un único texto o en un solo autor. Si bien los nuevos narradores emplean en sus escritos los elementos detallados, no todos lo hacen con la misma intensidad. Están aquellos “experimentales”, a los que les gusta construir sus ficciones con recursos no tradicionales, y que subvierten el canon consagrado; y están los “tradicionales” que, aunque introduzcan en sus relatos innovaciones, no rompen totalmente con los grandes narradores italianos de los siglos XIX y XX.

Por el eclecticismo que se ha instalado en la literatura contemporánea, creemos que se debe hablar de textos, considerados individualmente, más que de autores particulares.

Ahora bien, si se nos pidiera una valoración de la narrativa italiana actual, diríamos que frente a la rica producción de las décadas precedentes –nos referimos a los grandes novelistas: Svevo, Moravia, Buzzati, Bassani, Pavese, Gadda, Lampedusa, Sciascia, Calvino, por nombrar los más celebrados-, se podría afirmar que la narrativa de hoy no presenta una posición tan destacada -siempre con referencia a los autores citados-, pero tampoco muestra signos de agotamiento; muy por el contrario, se la advierte creativa, innovadora, variada y poseedora de una calidad meritoria.

A pesar de la cultura de comunicación masiva, con su descuido y escandaloso lenguaje, pese a la difusión del cine *pulp*, con su violencia, sus ansias de sexo, muerte y sangre, y el desapego creciente de las nuevas generaciones por la literatura y por la escritura, no obstante todo ello, la literatura, el arte de expresarse bellamente a través de la palabra, ha resistido. Por cierto que, ante el estímulo de los nuevos lenguajes y la creación de códigos noveles, los nuevos escritores no son indiferentes, y no demoran en incorporarlos a sus narraciones. Ello produjo, sin duda, propuestas renovadoras, a las cuales las editoriales están muy atentas. Es un hecho que no sólo se suceden con frecuencia acelerada las publicaciones de narradores de interés relativo, sino también, que en forma continua, aparecen jóvenes escritores dotados a menudo de capacidad ficcional y fabulatoria.

1.9. ANTONIO TABUCCHI EN EL HORIZONTE NARRATIVO DE LOS AÑOS 80

Aunque la narrativa de Antonio Tabucchi tuvo su origen en la segunda mitad de los años setenta, comienza a ser tenido en cuenta por el público y por la crítica en el decenio siguiente.

De acuerdo con la opinión del sociólogo Pierre Bourdieu, toda obra literaria se inserta en un tejido de relaciones histórico-sociales, del que forma parte. El interés por la persona del escritor y del artista aumenta a medida que el campo intelectual y artístico adquiere autonomía (Bordieu 13).

Con relación a este concepto, observamos que a partir del momento antes mencionado, Tabucchi comienza a ubicarse dentro de un campo intelectualmente conformado con revistas y publicaciones especializadas. En un artículo sobre la literatura de la nueva generación, aparecido en 1985 en la revista italiana *Panorama*, se reproduce la opinión de Piero Chiara acerca del escritor: “Non mi entusiasmano [i libri che] a la terza o quarta pagina [...] non ti incatena o ti costringe a continuare, è come avere in bocca un sigaro che non tira. In questo panorama poco eccitante farei comunque tre nomi: Tabucchi, Montefoschi e De Carlo” (Dini 104).⁴ Y en el mismo artículo, otro escritor, Giovanni Arpino, menciona el nombre de Tabucchi y el de Roberto Pazzi como “scrittori che no si esibiscono davanti all’opera ma si esprimono attraverso le loro pagine” (Dini 105)⁵. En el mismo lugar, se lee referido a Tabucchi: “È molto considerato dalla critica che unanimemente vede in lui una delle solide speranze della seconda generazione letteraria italiana”(Dini 108).⁶

Es decir que, desde su temprano comienzo, Tabucchi comenzó a sobresalir entre sus coetáneos y a ser considerado por los escritores “tradicionales”.

El consagrado historiador de la literatura italiana, Giuliano Manacorda, en su *Storia della letteratura Italiana del Novecento* comenta que el escritor se asomó a la actividad literaria en 1975 con su rica experiencia de estudioso y traductor de la lengua portuguesa:

⁴ “No me entusiasman [los libros que] en la tercera o cuarta página no te encadenan o te obligan a continuar, es como tener en la boca un cigarro que no tira. En este panorama poco excitante haría sin embargo, tres nombres: Tabucchi, Montefoschi y De Carlo” (tr.n.).

⁵ “Escritores que no se exhiben frente a la obra, pero se expresan a través de sus páginas” (tr.n.).

⁶ “Es muy considerado por la crítica, que unánimemente ve en él una de las sólidas esperanzas de la segunda generación literaria italiana “.(tr.n.)

“Egli è il maggior esperto europeo del più eminente poeta moderno di tale lingua, Fernando Pessoa” (Manacorda 859) (“Él es el mayor experto europeo en el más eminente poeta moderno de tal lengua, Fernando Pessoa”). El crítico destaca su notable capacidad para no justificar el misterio, para dejar intacta la maraña de las pasiones y de las situaciones, sometiéndolas, casi siempre, a una astuta ironía y a la incertidumbre de lo real. Su obra está sostenida por la sutileza psicológica y lingüística, de acuerdo con la ruta ejemplar de un autor posmoderno (Cfr. Manacorda 859-860).

La presencia de Tabucchi en este “campo intelectual” confirma que los especialistas han sabido ver, desde el comienzo de su labor como escritor, sus cualidades literarias. Antonio Tabucchi ha transitado en los años sucesivos por un sendero consagratorio, en el que ha recibido el reconocimiento de estudiosos de prestigio y el halago de sus lectores. Ha concretado pues, las expectativas de ser una “sólida esperanza”, como fue saludado por los críticos en el comienzo de su actividad literaria.

1.10.ACERCA DE LA VISIÓN DEL MUNDO Y DEL CONCEPTO DE LITERATURA EN ANTONIO TABUCCHI

Consideramos un punto de partida provechoso, en el comienzo de nuestro trabajo, presentar ciertas reflexiones sobre el quehacer literario en Antonio Tabucchi, su concepción del mundo en relación con la literatura y algunos aspectos de su poética, ideas que se irán ampliando y precisando a lo largo de la investigación.

En primer término, el escritor ve la literatura desde una óptica que podríamos denominar existencial, como una resistencia, como un medio para oponerse al destino inexorable de todo ser humano, que es la muerte. Juzga que la creación ficcional encuentra su origen en la necesidad de mitigar el desconsuelo del individuo. Ella le ofrece, a través de la imaginación, la posibilidad de una vida diferente de aquella a la que está sujeto, pues la ficción, como imagen de vida, es ilusión de una realidad contada como “verdadera”. De este modo, la literatura enriquece su existencia, la completa, anula en parte su transitoriedad, lo compensa de la trágica condición de la muerte. Lo ficcional, entonces, “desrealiza” la realidad. A través del hechizo de la lectura, el ser escapa de su destino. Una poesía, una narración bien logradas le muestran que lo que sueña o inventa es mucho más rico que aquello vivido. Esta posibilidad conduce al hombre a crear mundos posibles y

existencias subsidiarias que lo alejan de una amenaza latente, del angustioso final. Lo ayudan a evadirse de las situaciones que lo atan a lo cotidiano, a alcanzar sus deseos y a tener experiencias imposibles de concretar por otras vías.

En conexión con lo señalado, Tabucchi advierte que el ser humano afronta una disyuntiva centrada en la dificultad de crecer. Por una parte, se encuentra en el hombre el anhelo de permanecer siempre como un niño, de detener el tiempo destructor, pero, por la otra, siente la necesidad de ser adulto y de enfrentarse consigo mismo, de saber “quién es”.

La existencia es para el escritor, un laberinto en el que el individuo se busca sin encontrarse. En sus textos la búsqueda se presenta como un juego, como un acertijo en el que hay que descifrar un enigma. La vida sería pues, un misterio que cada persona “juega” a descubrir, y la literatura, el medio para advertirlo. Claro que, de acuerdo con su concepción, hoy las letras humanas no ofrecen respuestas como en épocas pretéritas, sino que plantean interrogantes. La ficción funcionaría entonces, como una pantalla en la que se proyecta la inquietud del hombre, en los albores del tercer milenio, sin brindar soluciones. En ella ve reflejadas sus incertidumbres, su desazón. Lejos quedaron los tiempos en que el escritor, a la manera de un vate, mostraba a la humanidad sus posibles derroteros. En la actualidad, paliativos y consuelos han sido anulados. La función de la literatura es menos ambiciosa y su tarea más ingrata. Pareciera que sólo se ocupa de indagar una realidad inquietante. La literatura contemporánea permanece circunscripta a ese espacio. Tiene, dice Tabucchi, “el deber de plantear preguntas, de ser, por lo tanto, una literatura que funcione como conciencia crítica, como objeto de inquietud, que proponga meditaciones y reflexiones” (Gumpert 13).

Tal intención indagatoria pone en acto la potencialidad del lector para tomar conciencia de una realidad que los textos “problematizan”.

Ahora bien, la vida no es unívoca, se presenta fragmentada, como si estuviera constituida por múltiples piezas que es necesario construir para tener una visión totalizadora, tarea que en Tabucchi no siempre llega a su fin con felicidad. Ello no debe hacer pensar que la lectura de sus narraciones resulta, por su particular visión, angustiosa o poco placentera, sino todo lo contrario, ya que estas nociones se trasvasan en sus escritos, muy a menudo, en forma de juego. Vida y literatura pueden ser concebidas como juego. La vida es juego en el sentido de que sorprende en cada momento de manera inesperada, a

través de pequeños detalles que pueden cambiar el curso de la existencia. Juega a asombrarnos, a colocar obstáculos que se deben sortear y que, con frecuencia, no se superan con éxito. En el juego de vivir, seríamos de antemano perdedores. Este pensamiento se pone en práctica en la narrativa tabucchiana por medio de una cantidad de estrategias textuales, que se ofrecen al lector como un juego en el cual participa. El azar, los equívocos cotidianos, los acertijos, las paradojas, la mostración del envés de la realidad, los puntos de vista dislocados, las remisiones intertextuales, son elementos utilizados por el escritor para aludir al sentido lúdico de la vida.

Sin duda, subyace aquí, la idea de Johan Huizinga sobre el juego. En su libro *Homo ludens*, el pensador retoma la idea de la función lúdica del arte, estudiada por Platón y por Kant. Huizinga sostiene que en toda manifestación artística está en germen la idea de juego. La literatura, al recrear la realidad en imágenes, ejercería esa función. Plantea que detrás de cada metáfora hay un juego de palabras. Así, el hombre crea constantemente su expresión de la existencia, es decir, un segundo mundo inventado junto con el de la naturaleza (Huizinga I, 16).

Si se parte del concepto del arte como juego, lo que Tabucchi ofrece en sus textos es una adecuada praxis de las ideas del historiador holandés.

En cuanto al hecho concreto de narrar, las consideraciones conducen a observar otro de los hilos importantes de la urdimbre textual tabucchiana: la memoria. El novelista ha señalado que sin nostalgia, sin saudade, palabra recurrente en su léxico, sería imposible narrar. La escritura remite, por medio de la memoria, a un “antes” y a un “después” de la existencia. A un “antes”, por lo ya señalado: sin memoria es imposible narrar, y a un “después”, porque cuando se escribe hay una proyección hacia el futuro, ya sea éste próximo o lejano. Escribir es como pretender detener el instante, fijarlo en el papel de una vez y para siempre. Nuestra época persigue la inmediatez, la actualidad; en cambio, la escritura no es absolutamente actual; es, si se quiere, atemporal, por el sentido de permanencia, aunque lleve en sí las huellas de su tiempo. Encierra en ella el pasado, el presente y el futuro. El hombre siente la necesidad de fijar su existencia, y esta demanda se concreta narrándola. Por eso, según comenta el escritor, los relatos ayudan a contar un sueño colectivo, un sueño antropológico, que dura ya miles de años (*Conversazione con Antonio Tabucchi* 5; 6; 29).

Respecto de la situación actual de la literatura, Tabucchi considera que el pasado literario condiciona al escritor, cuyos textos son siempre un epígono de un tiempo anterior, aunque esto no debe considerarse como un menoscabo, pues grandes poetas como Catulo, fueron quizá, epígonos de otros períodos históricos, pero sus estros creativos los han elevado a la categoría de hitos de sus épocas. Si bien es difícil inventar algo después de tres mil años de historia literaria, la novedad y el interés pueden centrarse en saber plasmar en los textos la impronta de un momento determinado. Aunque casi todo ya haya sido contado, el narrador actual frente a la página en blanco tiene la opción de escribir lo que ya ha sido dicho, pero de un modo diferente. Siempre será deudor de aquellos que lo precedieron, pero su originalidad no reside en qué cuenta, sino en cómo lo hace. Cada escritor es un poco Homero:

[Omero è stato] il primo narratore per antonomasia, se per Omero s'intende una memoria collettiva, ricettacolo di molti altri cantori primi di lui. Allo stesso modo alla fine di questo millennio ci si sente il ricettacolo o il depositario di tante voci e di tante persone che hanno raccontato storie prime di noi (*Conversazione con A.T.* 21).⁷

Vinculado a ciertos postulados apocalípticos acerca de la muerte de la literatura, difundidos a partir de los años 60,⁸ Antonio Tabucchi reflexiona: “La letteratura è una specie de Araba Fenice che muore e rinasce, ha attraversato epoche difficilissime, epoche di grandi crisi, poi è saputa rinascere in altre forme, in altre stile, in altre espressioni artistiche” (*Conversazione con A.T.* 11).⁹

⁷ “[Homero fue] el primer narrador por antonomasia, si por Homero se entiende una memoria colectiva, receptáculo de muchos otros cantores antes que él. Del mismo modo, en el final de este milenio, nos sentimos como el receptáculo o el depositario de tantas voces y de tantas personas que han contado historias antes que nosotros” (tr.n.).

⁸ El anuncio del agotamiento de la literatura se difundió, entre otros medios, a través del artículo de John Barth, “La literatura del agotamiento”, a fines de los años 60. El postulado básico de este trabajo es que las formas y estilo del arte están sometidos a desgastes y que las convenciones artísticas pueden ser subvertidas o transformadas, con tal de generar obras nuevas y vivas. Barth ha llamado “agotamiento de la literatura”, a la idea de que ya se ha escrito todo y que a los escritores contemporáneos no les quedaba más que repetir viejos modelos. Más tarde, aclaró que por “agotamiento” se refería a la estética del modernismo y no al agotamiento del lenguaje de la literatura (Cfr. Barth 27).

“No podemos dejar de recordar aquí a Jorge Luis Borges: ‘La certidumbre de que todo está escrito nos anula y nos afantasma’; pero el hombre es un bibliotecario incompetente y cuando no puede encontrar un libro en la interminable biblioteca –por suerte para las letras-, lo escribe, y esta tarea de (re)escritura es constante, infinita, como lo es la literatura” (Capano, 1991:61).

⁹ “La literatura es una especie de Ave Fénix, que muere y renace, ha atravesado épocas difícilísimas, épocas de grandes crisis, luego ha sabido renacer en otras formas, en otros estilos, en otras expresiones artísticas”.(tr.n.).

La literatura resulta entonces proteica por su capacidad de adaptarse a los diferentes tiempos. Por otra parte, el escritor la considera “qualcosa che coinvolge i desideri, i sogni e la fantasia” (Ásbel López, *apud Italialibri.net* 18.11.2002).¹⁰ Posee el inmenso poder de crear lo increado, algo que no existía y que con ella adquiere vida. Es portadora de una gran verdad, expresada por medio de la ficción.

A través de ciertas opiniones de Antonio Tabucchi sobre la literatura y su modo de concebir el mundo, así como también de algunas reflexiones sobre su escritura, hemos querido tener una primera aproximación a su poética, cuyas ideas claves son: existencia laberíntica, ambigüedad sémica, búsqueda de identidad, memoria y juego. Esta temática muestra una realidad plural, fluctuante, inasible. Su obra es el reflejo de un momento en el que toda certeza ha sido anulada, marcado por la incredulidad religiosa y la ausencia de Dios. Pero se debe señalar que, a diferencia de otros escritores contemporáneos, Antonio Tabucchi no padece de ceguera temporal, no ignora el pasado, no desoye las grandes voces de la literatura universal que lo precedieron, sino que se sirve de ellas para recrearlas en sus narraciones con la apetencia de un verdadero humanista.

1.11 UNA PROPUESTA DE PERIODIZACIÓN DE LA OBRA

Toda sistematización conlleva en sí dos aspectos: uno positivo, por las ventajas de organización que brinda; y otro negativo, por la arbitrariedad e imprecisión en que se puede incurrir cuando se trata de hacer coincidir textos con períodos o esquemas previamente fijados. La sistematización puede verse entonces, como una especie de Jano, dios a quien los latinos atribuían el origen de la organización, y a quien se representaba con dos caras, una con barbas y otra sin ellas. El rostro sin barbas es el que nos permitirá agrupar las obras narrativas de Tabucchi, que nos posibilitará manejarnos con cierta comodidad en nuestra tarea al hablar de tendencias y características en determinados momentos creativos, el que nos facilitará inducir pensamientos y deducir consecuencias. La cara barbada, por su parte, ofrecerá, en este claroscuro, la sombra, el riesgo de incluir textos, llevados por el afán de dar orden, en un período de producción, que por determinadas particularidades, podrían ser considerados en otro. Somos, pues, conscientes de esta limitación y del riesgo que entraña caer en imprecisiones, al ubicar el material que

¹⁰ “Algo que implica a los deseos, a los sueños y a la fantasía” (tr.n.).

se quiere sistematizar dentro de fronteras temporales acotadas. Consideramos con Borges y con Eco, que existe el autor de un solo libro, y que los demás son reescrituras del primero. Esta sentencia se puede aplicar a Tabucchi más que a ningún otro escritor. Es, sin lugar a duda, *auctor unius libri*, que se recrea en infinitas posibilidades expresivas. Ahora bien, se debe reconocer en el escritor italiano, la existencia de ciertas construcciones diegéticas, de temas y tendencias que atraviesan toda su obra, que transitan de un período a otro; pero sería limitar la visión, no observar que surgen con cada libro innovaciones significativas. En ellos se presentan caminos incipientes, que se abren al conformarse con rasgos novedosos de escritura, reiterados con posterioridad. El escritor de fuste siempre es traductor de su época, está atento a las modificaciones de su tiempo, que reelabora en sus escritos.

En detrimento de nuestro intento de sistematización, se podría decir, con cierto tono hiperbólico, que en su primera novela, *Piazza d'Italia*, ya está todo Tabucchi;¹¹ pero quedarnos con esta afirmación sería ver su obra con anteojeras o con gafas de cristales opacos, ya que desde ese comienzo promisorio hasta su último texto, Tabucchi ha incorporado nuevas temáticas y desarrollado novedosas técnicas, que no aparecían, o estaban en estado latente, en su libro primigenio. Si bien hay tendencias y obsesiones que recorren toda su producción, existen también mojones que van señalando los cambios de rumbo, pequeños virajes, golpes de timón, que lo ubican en rutas diferentes de las antes navegadas.

La obra del escritor abarca un arco temporal de treinta años. Lapso tan amplio implica escribir y leer de modos diferentes, sobre todo en un mundo como el contemporáneo, en el que se persigue la novedad, en el que la inmediatez se ha entronizado, pues lo que ayer era actual, hoy dejó de serlo. La ficción es un reflejo de la vida circundante y el artista no puede ignorarla.

De acuerdo con nuestra propuesta, observamos tres momentos significativos en la obra tabucchiana. Preferimos hablar de momentos y no de épocas, ya que el primer término da idea de cierta continuidad, mientras que el segundo connota algo que ha empezado y ha

¹¹ El escritor declaró respecto de *Piazza d'Italia*: “Se trata de una novela en la que me parece se hallan ya, aunque sea en embrión, ciertos temas que han caracterizado mi obra posterior: la ironía, el tema del doble, los fantasmas que me obsesionan, toda una serie de cosas que aunque dichas en aquel momento en tono de broma y de manera juvenil son las que, sin embargo, me han acompañado después a lo largo de los años”. (Gumpert 140).

concluido temporalmente, algo cerrado en sí mismo; sugiere lo *perfectum*, en sentido latino.

En Tabucchi, por la limitada perspectiva que abarca su producción, resulta dificultoso ver ciclos o períodos literarios cerrados. Además, el escritor presenta la particularidad de no abandonar tendencias y temas formulados en momentos anteriores, sino que los alterna con otros nuevos.

Por eso, nos limitamos a distinguir tres grandes fases de su producción, que no se excluyen, sino que se complementan, y que están relacionadas con la incorporación de nuevas temáticas y la intensificación, o particular tratamiento, de las ya trabajadas.

1) Primer momento, que denominamos de “Temática histórica italiana y trabajo de la memoria colectiva”. Abarca el segundo lustro de los años 70 y comprende sus dos primeras novelas. Este momento se caracteriza estilísticamente por la influencia de la literatura hispanoamericana y del realismo mágico.

2) Segundo momento: “De búsqueda de un modo de expresión”. Comprendería el período que abarca aproximadamente, desde comienzos de los años 80 hasta el primer lustro de los 90, un arco temporal que va desde la aparición de *Il gioco del rovescio* hasta *Sogni di sogni*. En este momento Tabucchi explora y ejercita la forma cuento y la narrativa breve, la *nouvelle*, a través de los cuales el autor encauza su estilo, según ha observado el crítico y escritor florentino, Pietro Citati (Cfr. *Corriere della Sera*, 19.3.1988). El momento está marcado, desde el punto de vista técnico y discursivo por la fragmentación, los juegos paradójales y ambiguos, la intertextualidad, el empleo de un yo narrante anónimo, la hibridación genérica, en la que conviven en un mismo texto la ficción, el relato de viajes, la crónica periodística, la biografía, el diálogo teatral y la reflexión metatextual. Con relación a la temática, Tabucchi comienza a trabajar los grandes temas que caracterizarán su producción: el lusitanismo, el doble, el humor, la ironía, la gastronomía, la memoria, el sueño, la muerte, y el planteo filosófico de la búsqueda de la identidad.

3) Tercer momento: “De reflexión acerca del rol del intelectual”. Comprende desde la aparición de *Sostiene Pereira*, en 1994, hasta la actualidad. Preferimos llamarlo de reflexión y no de compromiso, respetando la opinión del autor, quien ha manifestado en

varias oportunidades que la palabra “compromiso”, a la manera sartreana (*engagé*), está sumamente gastada y connota una cantidad de significaciones a las cuales no adhiere.¹² En este momento, Tabucchi reflexiona y trabaja activamente sobre la problemática político-social de las minorías, sobre los exiliados clandestinos en Europa, -sobre todo albaneses en Italia- sobre los gitanos y otras minorías étnicas en el Viejo Continente. En sus trabajos periodísticos y en las entrevistas que ofrece, reflexiona sobre el rol del intelectual en la sociedad del tercer milenio. Pareciera que en esta vertiente de su producción, sin abandonar sus temas anteriores, Tabucchi intenta reflejar con calidad literaria y fina imaginación, la situación social y los conflictos de los marginados (*SP; TPSM*).

Por último, una pregunta que consideramos pertinente formular es hacia dónde se encamina la narrativa tabucchiana. Aventurar en esta etapa de la investigación una respuesta, sería prematuro, pues el “jardín literario” de Tabucchi se polifurca con la aparición constante de nuevas publicaciones. Esperamos poder intentar una respuesta luego de haber recorrido su obra.

¹² “El ‘compromiso’ de todo artista consiste en decir la verdad acerca de sus sentimientos. No se puede escribir por una toma de posición previa o por obligación social [...]. Éstos son los grandes compromisos del escritor, la convicción y la sinceridad. Si luego un escritor está honestamente convencido de que debe ocuparse de la justicia social y se convierte en un autor *engagé*, de acuerdo. Basta con que no sea una actitud artificial, una autoimposición por causas no estrictamente literarias, porque si no, la escritura se resiente y suena a falso” (Gumpert 41-42).

CAPÍTULO II

LOS TEMAS Y SU TAXONOMÍA

2. TIPOLOGÍA TEMÁTICA

Durante el proceso de escritura, el autor genera ideas para representar la realidad. Tales ideas pueden agruparse en temas o “tópicos”,¹ que son un modo particular de organizar sus obsesiones. A través del tema, el texto construye su coherencia. Sobre el

¹ “Tópico” es la denominación que utiliza la crítica anglosajona como sinónimo de tema.

particular, Angelo Marchese señala: “L’opera letteraria [...] è concepita come una combinazione di proposizioni tenute insieme da una idea comune o *tema*. Il tema rappresenta l’unità di una serie di elementi minori (*i motivi*), disposti in determinato rapporti” (Marchese 9).² La opinión del crítico parte del formalismo ruso, cuyos representantes distinguían en los relatos la *fable*, lo estrictamente argumental, aquello que se cuenta, del *sjuzet*, el procedimiento, el modo particular de narrar. Este punto de partida fue luego retomado por el estructuralismo francés con distintas denominaciones: relato / discurso (Gérard Genette); enunciado / enunciación; enunciado / discurso (Emile Benveniste).

Desde una óptica semiológica, el tema construye la unidad sémica del texto, es su centro organizador, integra una malla isotópica que posibilita su inteligibilidad. Se trata de una importante puerta de acceso a la comprensión de la obra y a la poética del autor, ya que permite al lector retener el sentido, compatible con un asunto dado.

Ahora bien, existen “tópicos” que pueden ser observados a lo largo de toda la historia literaria, pero cada escritor imprime sobre esas “formas simples”³ una huella particular, puede aportar información accesoria o realizar un enfoque novedoso, con la cual suma a la ya existente un plus sémico personal. Esa contribución “rémica”⁴, el “añadido o desarrollo sucesivo” (Segre 1974) es lo que intentamos investigar en la obra narrativa de Antonio Tabucchi, pues el individualizar sus temas, sus obsesiones, sus constantes, ayudará, en gran medida, a formular su poética.

La producción tabucchiana se caracteriza por el despliegue de una rica gama temática, que, sin embargo, puede ser estudiada en grupos de características semejantes. Ya se ha señalado la condición de *auctor unius libri* de Tabucchi, no sólo por la coherencia de su estilo, sino también por la reiteración constante de ciertos temas convocados por la pluma del escritor, una y otra vez.

A los “tópicos” tradicionales –el problema del ser, la muerte, el amor, el sueño, el doble-, el escritor incorpora otros, característicos de su tiempo: el cine, la memoria, el

² “La obra literaria[...]se concibe como una combinación de proposiciones, unidas por una idea común o *tema*. El tema representa la unidad de una serie de elementos menores (*los motivos*), dispuestos en determinadas relaciones” (tr.n.).

³ Utilizamos la terminología acuñada por Andrés Jolles sobre las “formas simples” en literatura. (Cfr. A. Jolles, *Formes simple*).

⁴ Cfr. M. A. K. Halliday. “Notes on transitivity and theme”. *Journal of Linguistics*, III-1;III-2; IV-2(1967-68).

travestismo, la denuncia del abuso del poder y la defensa de las minorías, el multiculturalismo.

Con el fin de organizar temática tan vasta, hemos agrupado los temas en “macroestructuras semánticas”, esto es, un tema nuclear o “integrador”, que reúne todos los rasgos sémicos, o al menos una cantidad significativa, de los temas satélites con los cuales se conecta.

Distinguimos en la obra del escritor cinco macroestructuras semánticas:

- 1) Temas de tipo filosófico, relacionados con el ser.
- 2) Temas de tipo psicológico, relacionados con el parecer y el deseo.
- 3) Temas de tipo sociológico, relacionados con la construcción del imaginario político-social, las minorías culturales, el valor de la vida, el gitanismo.
- 4) Temas relacionados con la antropología cultural. Una poética gastronómica.
- 5) Temas lusitanos. El amor por Portugal y su literatura.

Como se advertirá, todas estas macroestructuras semánticas tienen en común al hombre, captado desde múltiples perspectivas, “fotografiado” desde distintos ángulos de su existencia, como si el ser humano fuese una luminosidad descompuesta en haces que, al proyectarse sobre un prisma, el escritor recoge.

Tal concepción, puesta en evidencia gracias a la tipología presentada, permite esbozar la hipótesis de “Tabucchi como humanista posmoderno”, que trataremos de demostrar en el desarrollo de las páginas sucesivas y en el último apartado del capítulo III.

Antes de comenzar a estudiar cada uno de los ítem, también juzgamos oportuno advertir que los textos de Tabucchi son “poliisotópicos”, es decir que presentan varios argumentos relacionados entre sí, por eso no siempre resulta sencillo delimitarlos. En ciertas ocasiones, el tratamiento de un tema singular puede aparecer conectado con otro con el cual guarda relación tan estrecha que se confunde con él. Por lo tanto, al iluminar un ángulo del conjunto, se oscurecerán momentáneamente otros. El aislar temas significa trabajar entonces, en un terreno resbaladizo, de fronteras lábiles.

Por otra parte, cuando sea necesario, los textos serán “deconstruidos”, desmontados, en función de aquello que se quiere demostrar.⁵ Una misma narración podrá

⁵ El término “deconstrucción”, utilizado por Derrida (*De la gramatología*, 1967), “denota una clase particular de práctica de la lectura y, en consecuencia, un método de crítica y un modo de imaginación analítica”. En su libro *The Critical Difference (La diferencia crítica*, 1981), Barbara Jonson esclarece el término: “La

ser utilizada para fundamentar hipótesis de trabajo y ejemplificar distintas cuestiones. Tal metodología se sustenta en la “poliisotopía”, presente en los textos tabucchianos

2.1. TEMAS DE TIPO FILOSÓFICO, RELACIONADOS CON EL SER.

El primer grupo de temas por analizar se reúne en una red de semejanzas sémicas, cuyo común denominador es la problemática filosófica del ser. Se trata de cuestiones, entendidas *lato sensu*, que se vinculan al hombre y a su condición existencial: la búsqueda de la identidad, la muerte, la ética.

La indagación sobre el ser tiene antiguas y profundas raíces que se remontan a los filósofos griegos. Durante el siglo XX, el problema es tratado con intensidad. El hombre contemporáneo, huérfano de Dios, se plantea la vida como un absurdo, como falta de sentido, como vacío existencial. La sensación de náusea lo invade. Se siente extranjero en un mundo que no le pertenece. La situación se agudiza al finalizar el siglo, en que las certezas científicas, sobre las cuales había construido su sistema de confianza, entran en crisis.⁶ La razón comienza a ser un instrumento dudoso para acceder al conocimiento. Se considera que el progreso, preconizado por el Iluminismo, sigue un curso errático, que lleva al individuo a la deshumanización. El sujeto se fragmenta; parece escindido entre el “yo” y “el otro”, a los que desconoce. Por eso, se proyecta en la búsqueda de su propio ser, indaga, desea saber quién es, encontrar su identidad, develar el misterio del precepto griego inscripto en el templo de Apolo en Delfos: γνῶσθι σεαυτον (conócete a ti mismo).

Es éste el punto de contacto entre la filosofía y la obra de Tabucchi. El escritor trabajará estéticamente el problema del sujeto y de la búsqueda de la identidad, pero no a la manera tradicional de querer saber quién se es, sino, como lo hace Pirandello,⁷ de querer

deconstrucción no es, sin embargo, ‘destrucción’. De hecho está más próxima al significado original de la misma palabra “análisis” que, etimológicamente, significa ‘deshacer’ –sinónimo virtual de ‘deconstruir’. La deconstrucción de un texto no opera por la duda casual o la subversión arbitraria, sino por el cuidado de desmontar *las fuerzas conflictivas de significación en el mismo texto* (énfasis agregado). Si algo se destruye en una lectura deconstructiva, no es el texto, sino la pretensión de una dominación inequívoca de un modo de producir significados sobre otro. Una lectura deconstructiva es aquella que analiza la especificidad de la diferencia crítica del texto con respecto a sí mismo’ ” (*apud* Cuddon I, 233).

⁶ Jean François Lyotard fue el primer filósofo que comenzó a poner en duda la condición de la ciencia (*La condizione postmoderna*, 1982)

⁷ El tema central de la obra narrativa y dramática pirandelliana es la identidad personal, saber quién se es y cómo se es para los otros.

saber “quanti si è, [o]si può essere, pur essendo uno”(Scrivano 37).⁸ Es decir, que capta la atomización del “yo” del sujeto posmoderno.

Las narraciones de Tabucchi son a menudo relatos de viajes y sus personajes, seres que bordean el abismo de la existencia, hombres desorientados que se desplazan en busca de una salida con el deseo de reencontrarse con la vida que se les ha escapado. “Avanti, ‘ndrè /avanti ‘ndrè / la vita è tutta qua”⁹, como recita la canción popular colocada en el paratexto inicial de *Si sta facendo sempre più tardi*. La vida es movimiento, viaje. Los hombres son pequeñas olas arrastradas por el viento hacia adelante y hacia atrás, en el mar de la existencia. Los seres de ficción son protagonistas de situaciones insólitas, probablemente indescifrables, porque la vida misma lo es. Así, el escritor revela en sus historia el vacío de los días, el tiempo devorador, el juego de equívocos ofrecido por el diario vivir y el asombro ante el revés de las cosas.

El tema de la existencia es conducido por distintos caminos: la *quête*, el viaje, el género policial metafísico, en el que buscar a otro, al asesino, es buscarse a sí mismo. La identidad que se rastrea, rara vez se encuentra. Se trata de algo ambiguo, enigmático, inasible. La vida se ofrece como un laberinto en el que el ser está perdido. En ese laberinto existencial, el hombre camina, como el rey de los árabes en el cuento de Borges, “afrentado y confundido”, sin hallarse.

2.1.1. EL ENIGMA DE LA BÚSQUEDA. LA CRONOTOPÍA DEL VIAJE

“Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en el que el hombre sabe para siempre quién es.” (Jorge L. Borges: “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”)

El viaje, ya sea metafórico o real, es siempre una proyección hacia lo desconocido. La literatura universal de todas las épocas es pródiga en el tema, desde Odiseo, Marco Polo, Dante y Orlando, pasando por Lázaro de Tormes y Don Quijote, hasta llegar a Leopold Bloom y ciertos personajes de Claudio Magris, como Enrico Mreule (*Un altro mare*) y Hervé Joncour (*Seta*) de Alessandro Baricco, por mencionar sólo algunos casos paradigmáticos. Los héroes, tanto los de la antigüedad como los contemporáneos, se desplazan de su lugar de origen o permanencia hacia otros puntos en búsqueda de

⁸ “Cuántos se es o se puede ser, aun siendo uno” (tr.n.).

⁹ “Hacia delante /hacia atrás /la vida es eso y nada más” (tr.CG.)

aventuras, de un objeto sagrado, como el Santo Grial, mágico, como el vellocino de oro, o, en épocas recientes, de su destino, de lo absoluto o de la identidad. El requerimiento no siempre se concreta, y su objetivo puede ser real o ideal, al punto de que el mismo personaje puede ignorar lo que busca.

Durante el siglo XX, el tópico del viaje se enriqueció con nuevas y profundas significaciones, en parte gracias a los aportes de la psicología y de la filosofía existencialista. En este sentido, desarrolla con carácter simbólico, la búsqueda de sí mismo, que se cumple en el interior del ser. Es expresión de un deseo y manifiesta la necesidad de experimentar nuevas vivencias por el afán de conocerse. Por eso, se ubicaría más que en un escenario geográfico, en un itinerario existencial.

Antonio Tabucchi toma el tema del viaje como base de muchas de sus narraciones. Se desplazan los miembros de la familia Garibaldi, en *Piazza d'Italia*; la mujer y Marcel en “Piccole balene azzurre che passeggiano alle Azzorre. Frammento di una storia” y Antero de Quental, en busca de su identidad, que se desvanece en el suicidio, en *Donna di Porto Pim*, poblada de náufragos existenciales; el narrador de *Notturmo Indiano*; el yo innominado de *Requiem*; el maduro periodista de *Sostiene Pereira*, y numerosos personajes de sus cuentos. Además, varios de sus relatos se desarrollan, total o parcialmente, en medios de transportes como trenes, barcos, tranvías y taxis: “Vagabondaggio”(GR), “I treni che vanno a Madras”(PESI), “Sogno de Vladimir Majakovskij”, “Sogno de Robert Louis Stevenson”(SS), *Sostiene Pereira*, entre otros.

De toda esta abundante y rica materia itinerante, nos interesa tratar su novela *Notturmo Indiano* y el cuento “I treni che vanno a Madras” .

Desde una óptica genérica, *Notturmo Indiano* es una novela y a la vez un libro de viajes por distintos lugares de la India. En este sentido, el texto se estructura espacialmente en tres secciones: la primera corresponde a Bombay; la segunda a Madrás; y la tercera a Goas. Dos paratextos significativos fueron colocados al comienzo del libro: uno en forma de “Nota”, tan frecuente en Tabucchi, en que declara: “questo libro, oltre che un’insonnia, è un viaggio. L’insonnia appartiene a chi ha scritto il libro, il viaggio a chi lo fece. Tuttavia, dato che anche a me è capitato di percorrere gli stessi luoghi che il protagonista di questa

vicenda ha percorso, mi è parso oportuno fornire di essi, un breve indice” (9).¹⁰ El otro, ofrece a manera de guía turística, como el autor lo señala en la “Nota” preliminar, un índice de los lugares citados en el libro, que propone un particular y sorprendente itinerario por la India. Este país resulta, según lo ha manifestado el escritor, un sitio bastante inaccesible para el hombre europeo. La India es, a los ojos de un occidental, un lugar de contrastes, donde, en algunas ciudades, se observan reactores nucleares, mientras que en otras, como en Bombay, la tensión es baja. Además, pareciera que el pensamiento de sus habitantes se construye de forma polarizada. El viajero de *Notturmo Indiano* puede intercambiar ideas acerca de la identidad, indistintamente con un teosófico de gran cultura y con un niño-mono que predice el futuro, lo cual está señalando la convivencia en un mismo espacio antropológico del pensamiento lógico junto con el mágico. Por otra parte, existen hoteles suntuosos, como el Taj Mahal, uno de los más fastuosos de toda Asia, y gentes que duermen en las calles. El médico, que el narrador encuentra en el capítulo II de la Primera Parte, es cardiólogo, una especialidad absurda para la India, donde sería de mayor utilidad un epidemiólogo, ya que abundan el tifus, la lepra, el cólera, la septicemia y la meningitis. (Cfr. Gumpert 155)

La India resulta un país de paradojas, y es sabido la importancia que este elemento tiene en la narrativa tabucchiana. El contraste y la paradoja están en el andamiaje mismo del libro. Ya la ambivalencia aparece marcada en el paratexto del título: *Notturmo Indiano*, que remite a una dimensión onírica y también responde a una estructura similar a esa forma musical, a una pequeña pieza tocada en sordina por un solo instrumento. El nocturno siempre evoca, y su nocturno hindú, dice Tabucchi, “es al mismo tiempo un deseo y un auspicio en clave profundamente nostálgica, porque es el deseo de encontrar a una persona desaparecida” (Gumpert 157).

La novela desarrolla entonces, la búsqueda de un amigo del narrador, un tal Xavier Janata Pinto, personaje tan etéreo y escurridizo como el viento, una larva existencial, un fantasma de cuya existencia duda el lector. El mismo narrador posee variedad de nombres: Roux, Rousignol, Nightingale; pirandellianamente es uno y ninguno. Todo navega en la

¹⁰ “Este libro, además de insomnio, es un viaje. El insomnio corresponde a quien ha escrito el libro, el viaje a quien lo hizo. Sin embargo, dado que también yo tuve ocasión de recorrer los mismos lugares recorridos por el protagonista de esta historia, me ha parecido oportuno presentar un breve índice” (tr. CA).

ambigüedad y en la incertidumbre de quién se es. Por eso, el viaje deviene, si se quiere, un camino iniciático de experimentación y conocimiento, y a la vez una búsqueda de sí mismo.

La búsqueda se realiza a través de distintas ciudades, donde el viajero deambula perdido, como en un laberinto. El médico advierte: “In India si perde molta gente, è un paese fatto apposta per questo”(23).¹¹

El viaje transcurre por diferentes “no-lugares”, de acuerdo con la terminología de Marc Augé,¹² hoteles, estaciones de trenes, lugares de tránsito en los que se permanece por poco tiempo, espacios anónimos que jalonan el itinerario de búsqueda del personaje. En este vagabundeo por el país de Gandhi, el narrador no es un simple *flâneur*, que vaga y divaga, sino que a ello debe agregarse un objetivo concreto: la búsqueda de su amigo.

En el trayecto el narrador va encontrándose con distintos personajes. Tabucchi acota respecto de estos encuentros que:

Nuestra vida está básicamente marcada por las personas que encontramos, no está hecha de paisajes naturales, sino de paisajes humanos. Y el laberinto se prolonga a través de esa masa de gente que vamos conociendo a lo largo de nuestra vida, son estas personas y estos encuentros los que determinan nuestra existencia. Por lo tanto, si la vida es un laberinto, no lo es en sentido abstracto, borgiano, sino como un laberinto existencial determinado por el conocimiento de las personas que encontramos en nuestra existencia (Gumpert 160).

Entre los personajes más curiosos que el viajero de *Notturmo Indiano* encuentra en su camino, se hallan un jansenista,¹³ quien brinda al lector una de las claves significativas del texto al preguntar “Che cosa ci facciamo dentro questi corpi”, a lo que el narrador responde: “Forse ci viaggiamo dentro” (38); y el niño-mono, que le dice “tu sei un altro”(68),¹⁴ palabras que recuerdan “Je est un autre”, de otro poeta viajero, Arthur Rimbaud.¹⁵

¹¹ “En la India se pierde mucha gente, es un país hecho a propósito para perderse” (tr. CA).

¹² Para este tema véase el libro de Marc Augé, *Los “no lugares”. Espacios del anonimato*.

¹³ La religión jansenista fue fundada en el siglo IV a.C. por Vardhamana Mahavira. Su origen es casi simultáneo al budismo. Los jansenistas practican el ascetismo más absoluto y la mortificación corporal. Consideran que para emprender el camino hacia Dios es necesario realizar la más sagrada de las peregrinaciones: el viaje hacia el interior del ser humano, viajar a la esencia interior. (P. O’ Donnell. *La Nación*)

¹⁴ “Qué cosa hacemos dentro de estos cuerpos”. “Tal vez viajamos en su interior”. “Tú eres otro”. (tr. CA).

¹⁵ Carta a Paul Demeney del 15 de mayo de 1871.

El último capítulo echa luz sobre el significado del viaje. Se convierte en un foco de irradiación sémica desde donde se deconstruye el sentido. El narrador, en una actitud metatextual, está escribiendo una novela en que se pierde en la India: “La sostanza è che in questo libro io sono uno che si è perso in India” (102).¹⁶ Y al preguntársele quién es él en el libro, responde: “Questo non viene detto, sono uno che vuole farsi trovare, dunque non fa parte del gioco dire chi è [...]. In qualche modo ‘sta cercando se stesso. Voglio dire, è come se cercase se stesso, cercando me” (103).¹⁷ Es decir, que se genera un juego de remisiones textuales en que el buscador resulta el buscado. Más adelante agrega que el libro que está escribiendo “è principalmente questo: il suo viaggio. Fa tutta una serie di incontri, naturalmente, perche nei viaggi si incontrano persone” (104).¹⁸

El personaje de *Notturmo Indiano* es un buscador de la “otredad”, que sufre un extravío existencial. Su vida es pues, un laberinto. Cada lugar de la India que recorre es un intento por encontrar piezas dispersas, fragmentos de vida, que es necesario reunir para tener un sentido totalizador de la existencia. Tabucchi reflexiona que “el viaje es siempre una búsqueda y proporciona la ilusión de buscar la ‘vida’, de buscar algo que baste; la ilusión quizá de buscarse a sí mismo” (*La página*, 15). El recorrido por la India se presenta como el “interpretante” de una geografía anímica, de un paisaje interior, más que físico.

El otro texto de Tabucchi, que se ajusta a nuestro propósito, es “I treni che vanno a Madras”. El cuento puede relacionarse con *Notturmo Indiano*. Se vincula a él, en cuanto a la ambientación oriental, pero el autor prefirió publicarlo en la segunda edición (1991), del volumen titulado *Il gioco del rovescio*.¹⁹ El escritor señaló que si bien en un comienzo pensó en incluirlo en la novela, luego no lo hizo por considerar que poseía características autónomas y una intención y un tono diferentes de *Notturmo Indiano*. Dice al respecto:

Me parecía que por una carga dramática potencial turbaba en cierto modo el tono de sonata en sordina [...] que caracteriza a *Nocturno Hindú*, una novela tal vez de fuerte tensión psicológica, pero que no relata dramas. En este cuento en cambio se habla de un terrible drama individual que es el de Peter Schlemihl o de quien se hace llamar así. Y se trata, por otro lado, de un no menos terrible drama

¹⁶ “La esencia es que en este libro yo soy alguien que se pierde en la India” (tr. CA).

¹⁷ “Esto no se dice, soy alguien que no quiere que le encuentre, por tanto no forma parte del juego decir quién es [...]es como si se buscara a sí mismo, al buscarme a mí.” (tr. CA).

¹⁸ “Es principalmente esto: su viaje. Lleva a cabo una serie de encuentros, naturalmente, porque en los viajes siempre se tropieza uno con gente” (tr. CA).

¹⁹ La versión española del cuento fue incluida en *Pequeños equívocos sin importancia*, de allí tomamos la traducción.

colectivo vivido por nuestra civilización en los años cuarenta, una verdadera tragedia, la tragedia del Holocausto (Gumpert 163).

La narración se desarrolla casi íntegramente en el compartimiento de un tren que va de Bombay a Madrás.

Las vías del ferrocarril son siempre una propuesta al viaje, una invitación a la aventura, a recorrer lugares desconocidos, ya que toda travesía conlleva la experiencia del misterio. El tren posee una particular fascinación que lo hace adecuado para ambientar escenas de amor, de crimen, de persecuciones y de búsquedas. Se trata de un espacio que encierra enormes posibilidades diegéticas. En los vagones suelen suceder historias insólitas y los protagonistas pueden tener encuentros inesperados y sorprendentes. Así le acontece al anónimo narrador homodiegético de “I treni che vanno a Madras”, quien desestima trasladarse en avión, a pesar de que por este medio disfrutaría de mayor comodidad, porque, según lee en una guía de turismo, viajando en tren se puede conocer la verdadera India, aquella que no es vista por los turistas. El folleto aclaraba además que “sui treni indiani si possono fare gli incontri più imprevedibili” (108).²⁰ Y en efecto, esto ocurre. En el trayecto aborda el tren un europeo de alrededor de sesenta años, que habla un correcto inglés, pero con acento alemán. De todos los indicios que se brindan al lector en la sucinta descripción, el que crea mayor incertidumbre sobre el personaje es la imposibilidad de determinar su origen, lo que plantea, ya desde el comienzo, una problemática relacionada con la identidad. El narrador se entera de que el enigmático personaje dice llamarse Peter Schlemihl, igual que el protagonista de la *Novelle* de von Chamisso, *Peter Schlemihl wundersame Geschichte* y, sobre el final, de que el objetivo de su vida es vengarse de sus torturadores, pues había estado prisionero en un campo de concentración nazi.

El cuento tiene la particularidad de no fijar el significado; éste aparece tan ambiguo como el mismo personaje. El discurso narrativo elide el significado en favor del significante. El sentido sólo se sugiere mediante algunos indicios, como por ejemplo una fotografía en un periódico, y queda abierto a la imaginación del lector. De este modo, el misterio que envuelve una personalidad se transformaría en la interrogación que rodea la casuística de la existencia.

²⁰ “En los trenes indios se pueden tener los encuentros más imprevistos” (tr. JJ)

El punto de enlace entre el personaje de Chamisso y el de Tabucchi es la búsqueda. En Chamisso, Peter Schlemihl busca su sombra; en Tabucchi, a su represor. Lo que en el discurso del escritor alemán se resuelve a través de un desplazamiento continuo del protagonista, en el del italiano se sumerge en la incógnita de identidad del vengador, que queda en la “sombra”, en la incertidumbre, en una elipsis sémica final.

El viaje en tren ha planteado un enigma y la reafirmación de un destino de venganza. Enigma de identidad para el narrador, frente a la imposibilidad de saber quién es su compañero de viaje, y reafirmación de su rol, por parte del supuesto Peter Schlemihl.

El viaje del Peter Schlemihl tabucchiano responde a una problemática propia del siglo XX. El cuentista la ha resemantizado a la luz de la historia contemporánea.

En síntesis, en las dos narraciones analizadas, el viaje se configura como un cronotopo de la existencia. Para advertir su sentido profundo es necesario orientarse hacia una concepción laberíntica de la vida. Ella resulta para el novelista una encrucijada, un punto de confluencia de múltiples caminos, pero esta metáfora física implica desplazarse por un espacio metafísico; viajar a través de un lugar real es el “interpretante” de un *itinerarium mentis*, que responde a la búsqueda de sí mismo.

Al preguntársele a Tabucchi, cómo se autodefiniría, respondió: “Uno che si cerca e si cercherà sempre”(Conversazione con A.T., 34).²¹

Tal vez, tanto en la literatura como en la vida, lo importante no sea encontrar, sino buscar.

2.1.1.1. “IL GIALLO” METAFÍSICO. SPINO INCANSABLE BUSCADOR DE OTREDADES

Otra de las formas seleccionadas por Tabucchi para representar el tema de la búsqueda de identidad es el género policial de carácter metafísico, “il giallo” metafísico,²² el que persigue a través del enigma algo intangible: la identidad, el ser, la libertad, el destino. El narrador italiano, encuentra en el género uno de los medios más adecuados para formular interrogantes ontológicos.

²¹ “Uno que busca y se buscará siempre” (tr.n).

²² Fue Arnoldo Mondadori, propietario de la editorial homónima, quien en la década del 30, dio el nombre de *giallo*, amarillo, al relato policial italiano. La editorial publicaba en la época una colección de libros de ese carácter: “I libri gialli”, cuyas cubiertas eran de color amarillo. El éxito editorial fijó el nombre con que se denomina hasta hoy la novela policial en Italia.

En 1986, Antonio Tabucchi publica *Il filo dell'orizzonte*, que narra el tesón del detective Spino para develar la identidad de un cadáver. La investigación se confunde paulatinamente con la búsqueda de la propia identidad.

Il filo dell'orizzonte se presenta como un relato singular, muy próximo a la novela policial de carácter metafísico, en que más que buscar a un asesino, se indaga algo tan esencial como saber quién se es. El autor explicó en una entrevista que la idea de muerte está en la base del libro, pero que más que considerarlo un *thriller*, “lo ve como una novela metafísica, vinculada al concepto de muerte y de identidad” (Gumpert, 166).

El sentido del texto está dado por el paratexto epigráfico de Vladimir Jankelevitch: “L'essere stato appartiene in qualche modo a un 'terzo genere', radicalmente eterogeneo all' essere come al non essere”.²³ El pensamiento, ubicado en la página inicial de la novela, funciona como interlocutor del texto y del lector; echa luz sobre el tema nuclear el relato: la cuestión existencial que atormenta al detective-protagonista.

El escritor enmascara el relato, que tiende a lo filosófico, con los elementos constitutivos del *giallo*. Si bien no se puede hablar de novela policial, *stricto sensu*, el texto posee la factura propia del género: un detective, un cadáver, una investigación, con la salvedad de que la investigación, que persigue conocer la identidad de un muerto, se repliega sobre el interior del detective mismo.

Un indicio importante para captar el sentido oculto de la novela es el nombre del investigador, Spino. Tabucchi pone sobre la pista al lector en una nota que cierra el relato: “Spino è un nome di mia invenzione, ed è un nome a cui sono affezionato [...]. Quicuno potrà osservare che è un'abbreviazione di Spinoza, filosofo che non nego di amare”(110).²⁴ Al igual que el pensador sefardí que, como dice Borges en el conocido poema homónimo, “está soñando un claro laberinto”, el detective de Tabucchi se pierde también en un intrincado laberinto urbano de pistas, en busca de la identidad.

Desde el punto de vista del espacio narrativo, la trama argumental resulta, de algún modo, también laberíntica, ya que el investigador recorre distintas zonas de una ciudad innominada que se identifica sin demasiado esfuerzo con Génova, tratando de descifrar el

²³ “El haber sido pertenece en cierto modo a un ‘tercer género’, tan radicalmente heterogéneo del ser como del no ser” (tr. JJ).

²⁴ “Spino es un nombre inventado por mí [...]. Alguien podría notar que es una abreviatura de Spinoza, filósofo al que no niego amar” (tr. JJ).

enigma. Por ello, el texto excede la clasificación de *giallo* para transformarse en una novela espacial, donde el desplazamiento del héroe es continuo en procura de algo que se mueve, como se mueve la línea del horizonte, según el punto desde donde el observador se ubique.

En cuanto a las características de este particular detective, Spino gusta de los viejos filmes de Humphrey Bogart y de Mirna Loy. Su afición cinematográfica se traslada a su profesión. Piensa que los cadáveres que está obligado a frecuentar a diario en la morgue, no verían con agrado que les colgaran una cartulina con un número en el pulgar del pie, como si fueran objetos, por eso los llama con un apodo gracioso, a veces sin motivación y otras porque encuentra un ligero parecido entre el difunto y un personaje del cine: Mae West, Marcelino Pan y Vino, entre otros.

Spino comparte su vida afectiva con Sara, quien sueña con dejar la ciudad y embarcarse en un trasatlántico que la lleve a Sudamérica, a Mar del Plata, a Montevideo, a Bahía. Sudamérica es el pequeño espacio idílico que ella crea en su sueño. Al contrario de Spino, que como un Edipo moderno quiere saber, Sara se refugia en su ensoñación, se evade creando un mundo similar al que ve en la pantalla cinematográfica. El universo mágico con el que Sara sueña, también está connotado a través de los títulos de canciones populares, como el tango.

Junto con la pareja aparece Corrado, un periodista que intenta reconstruir una crónica sobre la víctima anónima. Publica en el diario una fotografía del muerto con la leyenda *El bandido sin nombre*. Los vecinos a los que consulta dicen que se llama Carlo Noboldi, apellido que luego se rectificará en Nobodí, es decir, nadie. Sara al ver la fotografía publicada en el periódico comenta a Spino que con barba y veinte años menos, podría ser él. Este es el comienzo de una cantidad de indicios que se desgranar en el texto y que van señalando la similitud de identidades entre el cadáver anónimo y el detective.

Una inscripción con una fecha en el interior de un anillo que posee el muerto, lleva a Spino a seguir una pista tras otra y a entrevistar a distintas personas. Un sacerdote le da algunos datos sobre la víctima, quien parece haber nacido en la Argentina.

En el transcurso de la investigación, una fotografía también le revela, al observar un detalle, el nombre de la Argentina. En ella aparece un niño y un perro manchado de negro, que el fotógrafo tomó en forma incompleta, con la cabeza cortada; entonces una voz infantil en su interior lo llama “¡Bizcocho!”, el nombre de su perro en la niñez. Situada ya

la trama dentro de estas coordenadas, el relato comienza a sugerir el tema del *Doppelgänger*. Spino gradualmente va identificándose con Nobodi. Un pianista, Pepe Harpo,²⁵ intérprete de mambos y cancioncillas en un club frecuentado por marineros, al igual que Spino, ha concurrido allí con el fin de develar el misterio de la identidad del muerto. Le pregunta:

“Ma chi é lui per te?”, ha chiesto piano, “è uno sconosciuto, non conta niente nella tua vita” [...] “E tu?”, gli ho detto Spino, “tu chi sei per te?. Lo sai che se un giorno tu volessi saperlo dovresti cercarti in giro, ricostruirti, frugare in vecchi casetti, recuperare testimonianze di altri, impronte diseminate qua e là e perdute?” (80)²⁶

El texto se cierra una vez más con la presencia de la muerte. La investigación ha conducido a Spino a un monumental cementerio, que se puede asociar con el de Génova. La escurridiza verdad se ha deslizado siempre como la línea del horizonte. La conclusión es enigmática. El conocimiento de la identidad queda en la indefinición. De este modo, la historia no concluye, sugiere. El laberinto no conduce a ninguna parte. En esta larga meditación sobre la muerte, la verdad es una ilusión, un espejismo; como la línea del horizonte, se desplaza en cuanto el observador cambia de posición.

Riccardo Scrivano ha observado la relación entre *Il filo dell'orizzonte* y las novelas policiales de Leonardo Sciascia: “Come in certe storie di Sciascia, non si tratta tanto di scoprire qualcosa attinente ad un delitto, quanto mostrare che non si verrà a capo di nulla” (Scrivano 48).²⁷

Al preguntársele a Tabucchi sobre esta cuestión, dijo que *Il filo dell'orizzonte* es sobre todo “una novela existencial”, que Sciascia es un autor al que aprecia, pero que en sus relatos policiales se reflexiona sobre el tema de la verdad, algo ajeno a su novela. “En mi novela –agrega– no planteo el tema de la verdad, sino una serie de cuestiones ontológicas,

²⁵ Otras de las reminiscencias cinematográficas que pueblan la narrativa tabucchiana. Harpo es uno de los integrantes del famoso trío cómico los Hermanos Marx, en su origen compuesto por Harpo, Zeppo, Chico y Groucho Marx. Harpo es un ser marginal, rasgo recogido por Tabucchi para la construcción de su personaje, que sobresale por su expresividad gestual.

²⁶ “Pero ¿quién es él para ti? –le ha preguntado en voz baja–, es un desconocido, no significa nada en tu vida. [...] – ¿Y tú?– le ha dicho Spino–, ¿quién eres para ti? ¿Sabes que si un día quisieras averiguarlo tendrías que buscarte, reconstruirte, hurgar en viejos cajones, recuperar testimonios de otras personas, rastros diseminados aquí y allá y perdidos?” (tr. JJ). El diálogo pone al descubierto el tema medular de la novela, el trasfondo existencial de su construcción y la problemática ontológica de saber quién se es.

²⁷ “Como en ciertas historias de Sciascia, no se trata tanto de descubrir algo atinente a un delitto, sino de señalar que no se llegará a nada” (tr. n).

creo, por lo que me parece más bien una novela metafísica, si es que no hay más remedio que clasificarla” (Gumpert 168).

A pesar de estas declaraciones del autor, con las cuales coincidimos, consideramos oportuno precisar que estamos de acuerdo con la opinión de Scivano respecto de la (no) resolución final de la cuestión. Como en Sciascia, el problema planteado queda sin respuesta, aunque el sentido que se le haya querido dar a ese final truncado sea otro.

El género policial, pues, en Tabucchi desborda los andariveles tradicionales para incorporar, en razón de distintos artilugios narrativos, elementos de tipo filosófico, tales como la existencia como búsqueda.

2.1.2. LAS MÁSCARAS DEL SER. LA OCULTACIÓN / REVELACIÓN DE LA IDENTIDAD

Uno de los grandes temas de la cultura del Novecientos, como se señaló en la introducción a la problemática del ser (2.1.), es la identidad, la alienación, el sentirse otro, extraño de sí mismo, situación que se manifiesta a través de la fragilidad del “yo” contemporáneo. Durante el siglo XX, la pérdida de la creencia de una proyección espiritual genera una identidad inconsistente que lleva al hombre a reconocerse sólo en el juego especular e inmediato de la reciprocidad. De este modo, el sujeto social se presenta prismático, se multiplica con numerosas caras, adopta diferentes máscaras en su relación con los demás.

En Italia, la máscara tiene una marcada presencia, no sólo en el teatro, a través de la *Commedia dell'arte*, sino también con el sentido de pluralidad de existencias, en la obra de Pirandello. El dramaturgo y narrador siciliano, influido por las ideas relativistas de Schopenhauer, concibe al hombre como una multiplicidad de seres, por eso deviene “uno, ninguno, cien mil”.

Al filo del tercer milenio, la idea es retomada por Antonio Tabucchi y reelaborada en sus narraciones. El escritor, al referirse a Pirandello, precisa:

De la figura de Pirandello me interesan varias cosas, que en mi opinión representan grandes novedades en el ámbito de la literatura italiana. En primer lugar su innovador concepto de humorismo [...]. En segundo lugar, la idea de máscara, es decir, de lo fantástico interior que se desarrolla en nosotros mismos. (Gumpert 76).

La máscara es uno de los temas centrales de *Il gioco del rovescio*. En el cuento homónimo que abre el volumen y cuyo espíritu modela todos los otros respecto de una

visión análoga de las cosas, la protagonista, Maria do Carmo, gusta jugar un juego extraño, a través del cual oculta su identidad. Muestra al narrador, amigo suyo, una personalidad que, tras su muerte, se revela opuesta a la conocida por él.

El texto se construye sobre dos coordenadas: una pictórica, el cuadro *Las Meninas* de Velázquez; y la otra, literaria, la presencia de Fernando Pessoa. La pintura de Velázquez funciona como una *mise en abîme*, que auxilia al narrador para comprender la esencia de la enigmática vida de Maria do Carmo, y el pensamiento de Pessoa ayuda al lector a descifrar el montaje intrincado del relato. En un pasaje, Maria, tan apasionada por Pessoa como Tabucchi, dice: “Pessoa è un genio perchè ha capito il risvolto delle cose, del reale e dell’immaginato, la sua poesia è un *juego del revés*”(13).²⁸ Otro dato escondido en hipérbaton se advierte cuando la protagonista propone a su amigo vivir la vida como si fuera al revés “tu devi pensare che sei me[...], io penso di essere te” (17).²⁹ Sobre el final, el lector conoce que el juego del revés para Maria do Carmo consiste en crear una doble identidad, en ocultarse detrás de una máscara. Su verdadera personalidad queda velada. El marido, tras la muerte de la mujer, entrega a su pedido una carta al amigo, en la que se lee una sola palabra “SEVER”, es decir, “REVES”, el último gesto lúdico de Maria. El narrador lee en la nota un calambur, un doble juego lingüístico propuesto por la mujer. La palabra puede interpretarse en español y en portugués como “revés”, y en francés como “rêves”, sueños. De este modo, el sentido del juego se abre en múltiples haces de significación: lingüística, literaria, existencial. Como las palabras, los seres pueden transmutarse, la vida es muerte y la muerte, vida. Su propuesta de juego se vincula a la esencia misma de la existencia. Maria do Carmo es como el personaje pirandelliano, “una, ninguna, cien mil”, según quien la perciba. Su personalidad permanece en el misterio, tras las máscaras que usó mientras vivía. Lo afirma el marido al decirle al amigo: “lei ha conosciuto solo una finzione di Maria do Carmo”(21).³⁰

Resulta entonces, imposible establecer una imagen cierta, porque Maria do Carmo es a la vez, ficción y verdad, impostura y certeza, sueño y vigilia.

²⁸ “Pessoa es un genio porque entendió la otra cara de las cosas, de lo real y de lo imaginario, su poesía es un *juego del revés*”(tr. CA).

²⁹ “Tú piensas que eres yo[...], yo pensaré que eres tú”(tr. CA).

³⁰ “Usted sólo ha conocido una ficción de Maria do Carmo”(tr. CA).

Otro caso de ocultación de la identidad se presenta en “Teatro” (GR). De acuerdo con lo señalado por el escritor en el prefacio del libro, se trata de uno de los cuentos, junto con “Paradiso celeste” y “Voci”, que le fue narrado por alguien. Suyo es el modo de contarlo, pero no es suya la historia. Este artilugio narrativo es frecuente en Tabucchi: manifestar que la historia que narrará no le pertenece, que no es producto de su imaginación. En nuestra opinión, el empleo de esta estrategia obedece, más que a la intención de crear verosimilitud, a la voluntad de establecer un juego con el lector y con la diégesis misma.

La acción de “Teatro” se ubica en la selva africana, en Kaniembra, Mozambique, durante el período de colonización portuguesa. El narrador anónimo, graduado en Ciencias Políticas y Coloniales, es invitado a cenar a la casa de un residente inglés, Sir Wilfred Cotton. Después de comer, Cotton conduce a su invitado a una amplia cabaña en medio de la selva, donde había construido una especie de escenario. Allí le recita *King Lear* con extraordinaria habilidad. A partir de ese momento, y por el lapso de seis meses, todos los jueves el diplomático asiste a distintas representaciones de Shakespeare. Después de dejar Kaniembra y luego de cinco años, el narrador tiene ocasión de leer una nota del consulado inglés en Mozambique, en la que se solicitaba la recuperación del cuerpo de un súbdito inglés llamado Wilfred Cotton, muerto en territorio de Portugal. Cotton había sido un gran actor shakespeariano que había desaparecido hacía años del mundo civilizado, sin que nadie supiese de él.

Como se observará, el personaje oculta su identidad, por razones que no se señalan, porque lo que importa no es conocer motivaciones, sino plantear problemas.

El cuento se trabaja sobre la base de una doble impostura: la de Cotton, habitante de Kaniembra, que no revela su verdadero origen; y la de Cotton actor, cada vez que representa los personajes de Shakespeare. Se crea así, un doble juego especular, el del actor y el del personaje representado. El paratexto del título, “Teatro”, resulta orientador en este sentido. La acción de esconder la personalidad sería en sí una actuación en primer grado, mientras que la representación, el ponerse la máscara de los personajes, lo sería en segundo grado.

Por otra parte, la historia de “Teatro”, como se señala en un pasaje del cuento, tiene algo de los relatos de Joseph Conrad. Consideramos que esta similitud está dada, no sólo en

la ambientación africana, sino también en la concepción del personaje. Para el autor de *Lord Jim*, el hombre es desafiado, en la circunstancia de vivir, por el absurdo y lo desconocido. Frente a este desafío tiene dos opciones: la verdad del “buen combate”, como la denomina San Pablo; esto es, el deber de dar sentido a la vida, presentando batalla al desafío; y la verdad de la huida, de la claudicación. Cotton opta por la segunda opción; ante una circunstancia que se ignora, prefiere escapar de ella y refugiarse en la selva, ocultando bajo una máscara su verdadera identidad.

“Rebus”(PESI) es otro de los cuentos que propone el tema del encubrimiento de la identidad. El enigma gira en torno de la personalidad de Miriam, condesa du Terrail, y de un estudiante de letras frustrado, convertido en mecánico y corredor de automóviles. La condesa es un ser rodeado de un halo misterioso, que se oculta bajo una máscara. “Quando l’avevo conosciuta da ‘Chez Albert’ era così indifesa e così interpretabile che pareva di leggerle la vita sul viso; e ora era scomparsa dietro una maschera di riservatezza e di lontananza, nella parte di una vera contessa” (39).³¹

La enigmática condesa, a quien el mecánico transforma en su amante, finalmente desaparece sin dejar señas.

En el cuento se dan ciertos indicios que van delineando al personaje y que contribuyen a crear un clima de incertidumbre y de ambigüedad: el intento de matar a Miriam en una carretera; la negativa de la condesa a mostrar sus documentos de identificación en los hoteles donde se registra; la pistola hallada por el narrador en su bolso; la presunta intención del marido de asesinarla; el cambio de la estatuilla del elefante, emblema de la marca Brigatti Royale de automóviles.

El enigma, si bien gira en torno de la figura de la mujer, tiene una connotación más profunda de tipo filosófico, porque se asocia con la existencia, con la voluntad del narrador de conocer los vacíos de su vida. Explica que todo es un rompecabezas, y desarrolla una serie de comparaciones automovilísticas relacionadas con la vida, para concluir en que un día le gustaría entender cómo funciona la correa de transmisión que une todas las piezas de su existencia.

³¹ “Cuando la había conocido en ‘Chez Albert’ estaba tan indefensa y tan transparente que tenías la impresión de leerle la vida en la cara; y ahora había desaparecido detrás de una máscara de reserva y de lejanía, en el papel de una auténtica condesa” (tr. JJ).

En el *incipit* del cuento aparece la frase: “Stanotte ho sognato Miriam” (29),³² frase generadora del texto, de acuerdo con las declaraciones del autor. Tabucchi explica que la narración está unida a una historia que un anciano un tanto alegre le contó en un “bistrot” de París (Gumpert 100; “Nota” a *PESI* 7-8). En este sentido, es de interés señalar además, que en el desarrollo del relato, el narrador homodiegético se dirige a un narratario anónimo, a quien llama “Monsieur”. Se reproduciría así una especie de narración en “cajas chinas”. La historia contada al narrador por un anciano, ahora se “ficcionaliza” en el relato que él cuenta a su interlocutor.

Por otra parte, el cuento, ambientado en Francia, está impregnado de la presencia de Proust. Tabucchi ha declarado: “Es un autor con el que nunca he sentido afinidad y, de hecho, cuando lo introduje en mi cuento “Enigma” (“Rebus”) lo hice con un cierto tono de broma” (Gumpert 69). En efecto, la ironía tabucchiana apunta fundamentalmente, siempre vinculado al mundo automovilístico y al escritor francés, al chofer, que luego será secretario de Proust, Alfred Agostinelli, al que se menciona en el cuento, y de quien el autor de *A la recherche du temps perdu* se enamoró. Finalmente, Agostinelli huirá a la Costa Azul y allí morirá ahogado al estrellarse su avión en el mar. En este sentido, son claves en el cuento los indicios de procedencia proustiana: la condesa du Terrail; “Chez Albert”, entre otros.

Ya se ha señalado, en cuanto búsqueda de identidad, a Peter Schlemihl, el personaje de “I treni che vanno a Madras” (*PESI*). Sin embargo, desde el punto de vista que estamos focalizando, se trataría también de una ocultación de personalidad, al pretender asumir una identidad que no le pertenece, al esconderse detrás de una máscara, al usar un seudónimo literario para reencontrarse con la esencia de su vida: la venganza.

Distintos de los casos presentados, es el de Geosefine, el travesti de “Lettera da Casablanca” (*GR*), al asumir una identidad “carnavalizada”, oculta bajo la máscara de Carmen del Río.³³ La oportunidad de reemplazar a la cantante cuando ella se enferma, en el club nocturno donde trabaja, es la situación determinante para que la otra máscara, la que llevó como hombre hasta ese momento, caiga y se descubra su verdadera personalidad. En

³² “Esta noche he soñado con Miriam” (tr. JJ).

³³ El término “carnavalización” fue introducido por Mijail Bajtin para indicar el efecto del carnaval sobre lo cotidiano (*Estética de la creación verbal*). Está unido a una actitud permisiva en la que se transgreden las normas. Aquí, aplicamos al concepto de travestismo y de carnavalización a la inversión de categorías sexuales con intención paródica.

esa metamorfosis cambia de nombre, se llama Geosefine. Se viste con un traje muy ceñido de lentejuelas y usa guantes largos de color negro. Se coloca una peluca rubia y se enrosca una boa de plumas en el cuello. Se pinta exageradamente los ojos y la boca y sale al escenario a mostrarse en su nueva personalidad, ensayando movimientos sensuales. Con esta actitud de carnavalización, Geosefine se coloca una nueva máscara, asume otra identidad deseada por años.

Los ejemplos de enmascaramiento de la personalidad se multiplican en la narrativa tabucchiana. Los seres humanos, como señala el emisor de “La maschera è stanca” (SFSPT), envejecemos “attacati alla maschera che ci è stata imposta, anche se la si è scelta noi stessi” (156)³⁴

2.1.3. LA DUPLICACIÓN DE LA EXISTENCIA. *EL DOPPELGÄNGER*

El tema del doble, de larga trayectoria en la literatura, ha sido fuente de inspiración de numerosos escritores³⁵ y motivo de estudio por parte de prestigiosos críticos, quienes lo han abordado desde distintos puntos de vista.³⁶

La cuestión no es ajena a Tabucchi, quien la incorpora a su poética. En una entrevista, al ser preguntado sobre el tema, respondió:

Sin duda la tradición en sentido cultural, pesa sobre mí, y en este caso no se da ninguna excepción. Debo remitirme, pues, a Hoffmann, a Wilde, a Rank, a toda la traición moderna del doble, pero también a la clásica, a Castor y Pólux, a los gemelos, porque el concepto del doble no es más que eso. La parte de ti que ya no eres o la que querrías ser, la proyección del deseo de lo que nos falta. Y se podría añadir también el problema pirandelliano de la identidad ¿Eres el que eres o el que los demás piensan que eres? Y naturalmente a Pessoa: “Sé plural como el universo”. Para empezar, el escritor lo consigue por principio, porque cuando escribe es siempre otro, se convierte en una multiplicación del yo” (Gumpert 158).

³⁴ “pegados a la máscara que nos ha sido impuesta, aunque la hayamos elegido nosotros mismos”(tr. CG).

³⁵ Su evolución arrancarían en la antigüedad con el mito de Narciso, que se proyecta resemantizado en el Barroco, para convertirse en uno de los motivos frecuentes del Romanticismo, y llegar a elaboraciones más complejas en el Simbolismo y en el Suprarrealismo. En el siglo XX, se lo asocia con la problemática existencial del hombre contemporáneo.

³⁶ Entre otros, se han ocupado del tema: desde una perspectiva psicoanalítica, Sigmundo Freud, en *Lo siniestro*; Otto Rank, en *El doble* y Jacques Lacan, en sus *Escritos*; desde una óptica literaria, Ralph Tyls, en *Doubles in Literary Psychology*; Tzvetan Todorov, en su conocida *Introducción a la literatura fantástica*; Rosmary Jackson, en *Fantasy, literatura y subversión*, y Max Milner, en *La fantasmagoría*. El enfoque antropológico del tema ha sido encarado por James Frazer, en *La rama dorada*.

El *Doppelgänger* se une en el escritor a la noción de heterónimos formulada por Fernando Pessoa, poeta venerado por Tabucchi, como ya se ha señalado

Los heterónimos pessoanos son “seres-nombres”, “duplicados del yo”, áter ego del escritor. Sus presencias se encuentran en dos planos de la creación literaria: el plano correspondiente al ejercicio de la escritura, son seudónimos del autor; y el plano ficcional, pues son seres imaginarios, que poseen vida propia. Cada heterónimo presenta a un hombre diferente, y cada poeta es un caso particular, por medio del cual Pessoa se despersonaliza.³⁷

En el novelista italiano, el tema está presente desde sus primeras publicaciones. En *Piazza d'Italia* varios personajes se identifican con dos nombres familiares, Garibaldi y Volturno. Por otra parte, Quarto y Volturno son gemelos y tan parecidos que se confunden hasta en la muerte. El personaje femenino de “Il gioco del rovescio”, Maria do Carmo, se desdobra en varias identidades, al igual que Peter Schlemihl que altera su personalidad al adoptar un seudónimo literario. Algo similar le sucede al detective Spino, quien al buscar la identidad de otro, de un muerto, termina buscándose a sí mismo.

En *Requiem*, Tadeus Waclaw –obsérvese el palíndromo, Tabucchi es muy afecto a los juegos lingüísticos- el escritor polaco muerto, amigo del narrador, ha cambiado su apellido por un seudónimo portugués.

El personaje de *Notturmo Indiano*, Roux, se desdobra en múltiples nombres: Roux, Rouxinol, Nightingale, son varios y uno, porque todos apuntan al mismo significado de “ruiseñor”. El tema vuelve a ser sugerido, como ya se explicó, cuando el narrador se encuentra con el niño mono que le dice. “tu sei un altro” (68). Pareciera que una forma de conocerse es contemplarse en un elemento equivalente a uno mismo, por eso Roux, busca a otro, que es su igual.

Se debe señalar también que la presencia de los dobles y sus derivados aparece con mayor frecuencia en el primer y segundo momentos de la producción de Tabucchi, y que en el escritor el sentido tradicional de amenaza o de presencia siniestra no está trabajado, y si eso sucediera, siempre se asocia con el enigma de no saber en verdad quién se es. Se

³⁷ Álvaro de Campos es un ingeniero, influido por Marinetti y el futurismo, que se conmueve por la belleza y el poder de la máquina. Ricardo Reis se interesa por los clásicos; es un epicúreo. Como Horacio hace de la oda su medio de expresión. Alberto Caeiro es un contestario moderado. El mismo Pessoa se desdobra en su estilo: fluctúa entre el tono lírico y el dramático, entre el verso libre y el verso con rima.

conserva en torno del personaje duplicado un halo de misterio y el tema se abre en la posibilidad de ampliar el horizonte vital, siendo otro.

Los dobles en la páginas tabucchianas, son seres cuyas identidades se han desvanecido, sus “yoes” han estallado y forman una constelación de otros pequeños “unos”, que intentan vivir otras vidas o recobrar la verdadera esencia, de la cual fueron separados.

2.1.4. EL TIEMPO, UN CONTINUO AHORA

*Il tempo è una cosa rotonda,
Ogni giorni è sempre uguale.
Sta lí e gira e gira*
(A.Tabucchi. “Capodanno”).

AN)³⁸

Toda actividad humana está impregnada de tiempo, presente en las acciones más triviales como en las más profundas, pues el ser es temporalidad. Sin embargo, a pesar de ser una presencia constante y en apariencia concreta, pues el devenir y sus efectos se advierten en las personas y en los objetos, es de difícil definición.

Por las características de la cuestión, se juzga de interés incluirla entre los temas que hemos denominado del ser. Por tanto, el enfoque del problema en este apartado será exclusivamente filosófico, dejando de lado las anacronías u otros recursos narrativos que Tabucchi emplea en la construcción de la diégesis.

El novelista se aleja de la idea tradicional del tiempo lineal, de un “antes”, un “ahora” y un “después” sucesivos, en favor de un presente que reúne en el instante las tres posibilidades. Creemos advertir en esta idea una aproximación a lo que Martín Heidegger llamó “el tercer éxtasis temporal” (*Sein und Zeit*), es decir, la relación constante entre el pasado y el porvenir. El tercer lugar lo ocuparía el presente, producto de la conjunción del pasado y del futuro. Esta confluencia temporal se logra en Tabucchi, fundamentalmente, a través de tres dispositivos: la memoria y el recuerdo que actualizan el pasado, y el sueño que puede, cuando es premonitorio, traer el futuro al presente.

En *Requiem*, el protagonista, después de haber deambulado por Lisboa en busca del fantasma de Fernando Pessoa, llega a una pensión donde duerme una siesta. Allí sueña con

³⁸ “El tiempo es una cosa redonda, cada día es siempre igual. Está ahí y gira y gira” (tr. CG y GR).

su padre muerto. En el sueño el pasado se vive como futuro, porque su padre, vivo y joven en el sueño, le pregunta cuándo morirá. Presente (el tiempo del sueño), pasado (el tiempo del padre joven muerto) y futuro (la predicción de su muerte) se imbrican formando una amalgama temporal, un “multitiempo” condensador de los tres momentos.

En “Messaggio dalla penombra” (*VBA*), el narrante se dirige a un receptor innominado y, cuando pretende precisar la situación existencial en la que se encuentra, le explica que se disuelve como las gradaciones lábiles del arcoiris que se desintegran mientras están siendo, como el tiempo de sus vidas. Al despedirse dice que lo hace “nel tempo di questo infinito minimo, che è l’intervallo fra il mio ora e il nostro allora” (41)³⁹

Se observa en el pasaje cómo el pasado, convocado a través del recuerdo, se une al presente para congelarse en ese “infinito mínimo” que es el instante. La penumbra resulta un estado de “éxtasis temporal”, suspendido en el hilo del tiempo.

Algo similar sucede en alguno de los relatos-cartas de *SFSPT*. En “Il fiume” se habla del objetivo hipócrita de concentrarse en el pasado y en el futuro, pues el presente “non ci basta mai (28).⁴⁰ Y en “Occhi miei chiari, miei capelli di miele”, se dice que el tiempo está hecho de nada (183). También resulta significativo como indicador temporal, la pregunta de Tristano (*TM*) antes de morir, cuando desea saber qué hora es.

Tabucchi pone la carga en el pasado, recuperable por la memoria. Es cierto que se trata de una recuperación no siempre veraz, sino engañosa, porque en el acto de recordar intervienen otros elementos como la selección y el afecto, que falsifican los hechos. En este aspecto se distancia de Proust. El pasado tiene la capacidad de retornar cuando es convocado por el recuerdo. El “entonces” se repite en un “ahora”, en la extensión de la vida. Esta circularidad aparece ya en su primera novela, *Piazza d’Italia*. En la “Nota” a la segunda edición (1993), el escritor dice, jugando con la idea: “Tutto torna o niente torna” (7),⁴¹ y en el “Epílogo”, que coloca curiosamente al comienzo del libro –la estructura da idea de reversión temporal- explica: “nella famiglia Garibaldo il tempo era sempre corso su fili speciali” (12).⁴²

³⁹ “En el tiempo de este infinito mínimo que es el intervalo entre mi ahora y nuestro entonces” (tr. CG y GR).

⁴⁰ “El presente no nos basta nunca” (tr. CG).

⁴¹ “Todo retorna o nada retorna” (tr. CG y GR).

⁴² “En la familia Garibaldo el tiempo siempre había corrido sobre raíles especiales” (tr. CG y GR).

Esos hilos especiales del tiempo se centran en las escenas de apertura y de cierre de la novela, en las que se evoca la muerte de Garibaldi. Ambas escenas aparecen geminadas. El final se enlaza con el comienzo de la narración, llamada por el autor “epílogo”. Se realizan dos focalizaciones idénticas de un mismo hecho. El relato, que se abrió con una amplia analepsis, se cierra ahora con la misma escena. Las dos se unen en forma circular en el tiempo cíclico y selectivo de la memoria, que organiza los hechos según intereses arbitrarios, por eso el fin es el principio. Presente y pasado se funden burlando el tiempo lineal, en un continuo “ahora”. El tiempo pareciera ser una categoría suspendida, un espiral en que los hechos emergen, paradójicamente, de un tiempo sin tiempo.

Como lo observaran Aristóteles y San Agustín, el tiempo es un “fue”, que ya no es; es un “ahora”, que tampoco es, porque no se puede detener, ya que si eso sucediera no sería tiempo; y es un “será”, que todavía no es; en consecuencia no tiene dimensión, se desvanece en el éter. Pero la paradoja consiste en que, a pesar de ello, el hombre tiene la experiencia práctica de sus efectos, posee la praxis del transcurrir temporal.

En la novela de Tabucchi, las escenas comentadas se yuxtaponen en un “continuum”, suspendidas de ese “no tiempo” que forma imágenes circulares, rodeadas por la luz difuminada del recuerdo.

2.1.4.1. EL FUTURO ES AHORA. LOS PREDICADORES DEL PORVENIR

Así como, según se explicó en el episodio del padre muerto de *Requiem*, el pasado vuelve al presente para preguntar sobre el futuro, en un juego cronológico dinámico, el futuro también puede visitar el presente, develando un misterio a través de la voces de adivinos que predicen los acontecimientos por venir.

En los textos tabucchianos la presencia de augures y “mánticos” es bastante frecuente. “Lettera di Mademoiselle Leonard, cartomante, a Dolores Ibarri, revolucionaria” (VBA) es un vaticinio en forma de carta. Mademoiselle Leonard, cartomántica de Napoleón, borrando las barreras espacio-temporales, profetiza toda la vida de la revolucionaria española, desde antes de nacer hasta su muerte. Su nombre, Dolores, presagia ya una existencia llena de padecimientos. Sufrirá miseria y persecuciones, soportará el exilio; viajará a Rusia y se enlutará por la muerte de su hijo en Stalingrado. Mademoiselle Leonard supone que Dolores leerá algún día su carta, pero ello ya no tendrá

importancia, porque la Pasionaria será una anciana y todo habrá sucedido. La vida no se puede cambiar, pues se anularía el tiempo. Y con un juego temporal que une pasado, presente y futuro, escribe que sus cartas “non possono cambiare ciò che dovendo essere, è già stato“(31).⁴³

Otra adivina, Miss Scriblerus, quiromántica de George Orwell, aparece en un texto de Tabucchi que no integra nuestro corpus, escrito en 1995, en ocasión de celebrarse el centenario de la radio: *Marconi, se ben mi ricordo*. Miss Scriblerus lee en su esfera de cristal un destino de muerte y destrucción para los hombres, anuncio de la Segunda Guerra Mundial. También vaticina la participación de Orwell en la guerra de España, defendiendo la causa republicana.

Una gitana quiromántica aparece en *Requiem* para leer en las manos del narrador, su destino. Le advierte que no puede vivir en dos lados a la vez, la realidad y el sueño, porque eso provoca alucinaciones. Le señala que ese día será complicado para él, pero que servirá para purificarlo, para quedar en paz consigo mismo. Le anticipa que visitará a una persona que está en su memoria o en su sueño, y le indica que ese ser que busca está en el cementerio. En efecto, allí encontrará a Tadeo, su amigo muerto.

En el mismo texto se cuenta que la mujer del Farero visitó a una bruja para conocer el futuro de su hijo, soldado de la guerra de Guinea. La vidente le profetiza que volverá, pero mutilado, sin un brazo.

También en *Notturmo Indiano*, el profeta Janio, el niño mono, lee el futuro y el *karma* de los peregrinos.

En “Forbidden Games” (*SFSPT*) se incorpora al relato una carta en lengua francesa, hallada por el narrador, que transcribe para la mujer amada. Aquí un gitano ofrece un horóscopo retrospectivo con notas irónicas:

Si tu veux au contraire connaître les prédictions de ton horoscope, je te le vends pour deux sous, c'est un horoscope échu, tu peux le lire à l'envers jusque'à l'époque où tu jouais dans la cour de'une maison pauvre. C'était en été, tu te souviens? Sur le banc d'une gare, le ballon oublié par un enfant flotte, et la femme nue au balcon a fermé la fenêtre (48-49).⁴⁴

⁴³ “no pueden cambiar lo que teniendo que suceder, ha sucedido ya” (tr. CG y GR).

⁴⁴ “Sí, por el contrario, quieres saber las previsiones de tu horóscopo, te lo vendo por dos duros, es un horóscopo caduco, puedes leerlo al revés hasta la época en la que jugabas en el patio de la casa pobre. Era verano, ¿te acuerdas? En el banco de una estación, el globo olvidado por un niño ondula y la mujer desnuda del balcón ha cerrado la ventana” (tr. CG).

Éste es uno de los pocos casos en que la videncia viaja al pasado.

Tabucchi maneja los hilos del tiempo, *ad libitum*, creando distintos movimientos. Uno de los artilugios empleados es la predicción a través de las voces de los augures, en la que, la mayoría de las veces, el futuro se actualiza en el presente, presagiando desdichas.

2.1.5. LA MUERTE Y SUS FANTASMAS

Estrechamente unida al tiempo se halla la muerte. El tema es raigal en la historia de la literatura. Sin duda, ya se encontraba en las primeras narraciones que el hombre realizó en forma oral, en la noche de los tiempos, cuando refería historias sobre la muerte y la resurrección de los héroes, sentado junto al fuego en invierno o a la luz de las estrellas en la época estival. El tema atraviesa toda la literatura grecolatina. Está presente en las letras italianas desde su nacimiento, en el *Laudes creaturarum* de San Francisco, quien nombra a la muerte como “nostra sora morte corporale”, motivo que se continúa con el viaje ultraterreno de Dante y con las expresiones de dolor de Petrarca por la muerte de su amada, sin olvidar, en esta rápida síntesis, a Boccaccio y a Leopardi, entre los autores más destacados. También, la muerte fue motivo de inspiración de grandes y pequeños escritores del siglo XX: Ungaretti, Quasimodo, Montale, Cattafi, Luzi, Pirandello, Pavese, Calvino. Se trata pues, de un tema recurrente en todas las épocas.

Antonio Tabucchi evidencia interés por el tema en la mayoría de sus escritos, al punto de convertirse en una de sus obsesiones.⁴⁵ En el escritor, el tema debe ser estudiado en relación con su condición opuesta, la vida, y no como trascendencia.⁴⁶ Así, frente a la completud de la vida, la muerte será considerada una ausencia. La cuestión adquiere en el novelista distintos significados y tratamientos. Frente al destino ineludible del ser humano, algunos personajes se rebelan, otros se someten a él, suicidándose, y algunos tratan de conjurarlo a través del recuerdo, de la escritura y del humor.

Sin pretender agotar tema tan vasto, con el fin de analizarlo de un modo que resulte lo más abarcador posible, se lo ha organizado del siguiente modo:

⁴⁵ “Los occidentales, religiosos o no, pero herederos de la tradición clásica, no podemos sustraernos a la idea de un más allá, al que idealmente pueden haber ido a parar todos los que han pasado por esta tierra y la han abandonado” (Gumpert 153).

⁴⁶ Tabucchi se declara agnóstico. Dice: “Yo soy laico, no un católico. Sin embargo, creo que existen reglas que hay que respetar y estas reglas, en el fondo, las ha inventado la religión, la ética religiosa basada en los diez mandamientos que han sido la base de todas las éticas posteriores, incluso las de carácter laico. Esos diez mandamientos conservan todavía su poder de seducción para mí” (Gumpert 132).

1. La muerte con funcionalidad narrativa
2. La muerte violenta: el asesinato
3. La muerte como presencia fantasmagórica
4. La muerte como evasión: el suicidio
5. La recuperación de la vida a través del recuerdo y del sueño
6. La muerte como generadora de rebeldía
7. El exorcismo de la muerte.

2.1.5.1. La muerte con funcionalidad narrativa

La presencia de la muerte está muy marcada en *Piazza d'Italia*. Por tratarse de una saga familiar, es un elemento que, dentro de la dinámica del texto, funciona para cerrar núcleos narrativos. Algunos de los integrantes de la familia Garibaldo mueren en forma violenta, generalmente son los hombres que han ido a la guerra (Plinio, Garibaldo, Garibaldino, Quarto, Volturmo); otros lo hacen de modo más o menos natural (Anita, Esperia, Zelmira). El tratamiento que el escritor da al tema tiene, en ciertos pasajes de la novela, matices fantásticos o sobrenaturales, pero en general, la muerte, además de su objetivo sémico preciso, posee una intencionalidad narrativa que permite concluir historias y cerrar ciclos.

El motivo es retomado con el fin de terminar la historia de una vida en algunos relatos de *Sogni di Sogni*: “Sogno di Vladimir Majakovskij, poeta e rivoluzionario”; “Sogno di François Villon, poeta e malfattore” y “Sogno del dottor Sigmond Freud, interprete dei sogni altrui”, entre otros.

También en *Tristano muore* se instala como una presencia narrativa muy fuerte. La muerte del protagonista es el motivo central de la novela.

2.1.5.2. La muerte violenta: el asesinato

Aparece con este matiz, como ya se señaló, en *Il filo dell'orizzonte*, que permite desarrollar la búsqueda de la identidad, y en *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, enfocada también como un misterio por resolver.

En *Donna di Porto Pim*, en el fragmento que da título al libro, se narra una historia de amor y traición, que concluye también con una muerte violenta. La acción se desarrolla en Porto Pim, en las Azores. Una mujer mantiene relaciones con un arponero, Lucas

Eduino, hasta que decide abandonarlo para irse con otra persona. Eduino, despechado, toma su arpón y la mata. La escena violenta está elidida en la narración; sólo la presencia del arpón es la que connota el significado.

2.1.5.3. La muerte como presencia fantasmagórica

Numerosas narraciones de Tabucchi están pobladas de fantasmas, presencias inmateriales que visitan el mundo de los vivos. En “Otros fragmentos” (*DPP*), las almas de los naufragos portugueses, cuyas naves se han estrellado frente a los acantilados de las Azores, aparecen en la playa entre el rumor del mar. Son traídos, según la leyenda, por San Miguel, que ha pescado sus espíritus en el Purgatorio con una cuerda.

En *Requiem*, el tema de la muerte aparece desde el mismo título. El libro es un diálogo, a la manera de Luciano de Samosata, con los muertos. El narrador dialoga con su amigo Tadeus y su padre muertos, y con la presencia fantasmal de Fernando Pessoa.

El periodista de *Sostiene Pereira* conversa con el retrato de su mujer muerta, e igual sucede con el poeta de “La trota che guizza fra le pietre...” (*AN*), que habla e interactúa con Lucrezia, su esposa fallecida.

2.1.5.4. La muerte como evasión: el suicidio

El tema del suicidio es tratado en forma original en “Voci” (*GR*). Una voluntaria, a través de una conversación telefónica, intenta disuadir a potenciales suicidas de que no se quiten la vida. Entre música y bromas lingüísticas (-“Mi chiamo Fernando ma non sono un gerundio [...], io avevo un nonno che si chiamava Andrej, ma non era un condizionale, era solo russo” (127))⁴⁷, trata de convencer a sus interlocutores de deponer sus intentos de matarse. Por último, el relato se sumerge en una nebulosa que se revierte sobre la soledad de la narradora y la espera de una presencia fantasmal.

En dos extensas cartas de *SFSPT*, aparece también el tema de la muerte voluntaria: “Buone notizie da casa” y “La maschera è stanca”. En la primera un arquitecto escribe una carta a su esposa que se ha suicidado. Le habla de su hijo como si la mujer estuviera ausente por causa de un viaje del cual regresará, y no como a una muerta. Un misterio rodea la relación entre madre e hijo, causa probable de su decisión de quitarse la vida. En la segunda epístola, se yuxtaponen el suicidio de Ofelia con el de la destinataria, una actriz

⁴⁷ “Me llamo Fernando, pero no soy un gerundio [...], yo tenía un abuelo que se llamaba Conrado, pero no era un participio, era sólo ruso” (tr. CA). La traductora ha adaptado el ejemplo a la lengua española. La característica del condicional en italiano es la vocal temática “-i” (Andrej).

que, como la heroína de Shakespeare, se ha ahogado. En la carta, su compañero la llama “Mia dulce Ofelia” y, sobre el final, supone que ella aparecerá en el escenario, como lo hacía cada noche. En este último relato, se amalgaman el efecto de lo real y la ficción teatral.

También se suicida, acuciado por un sentimiento de desolación, Antero de Quental (*DPP*), otro náufrago de la vida.

2.1.5.5. La recuperación de la vida a través del recuerdo y del sueño

Los muertos pueden ser traídos a la vida a través del recuerdo y del sueño.

“Aspettando l’inverno” (*PESI*) se sitúa en el clima doloroso de un funeral. La viuda de un destacado escritor está sumida en la angustia por su muerte; pero recupera su presencia y su pasado feliz, por medio del sueño y del recuerdo.

El recuerdo convoca la presencia de un hijo muerto en “Dolores Ibaruri versa lacrimae amare” (*GR*). La Pasionaria lo evoca cuando era un niño.

La escritura asociada a la muerte aparece en “Gli archivi di Macao” (*VBA*), en que el protagonista escribe a la memoria de su padre muerto como una forma de revivir su presencia a través del recuerdo.

2.1.5.6. La muerte como generadora de rebeldía

En *Sostiene Pereira* la muerte está omnipresente. Desde el comienzo, a modo de preludio, cuando Pereira lee un artículo de Monteiro Rossi sobre la muerte, hasta el final; el tema atraviesa toda la novela. Irá en un *crescendo* desde la apertura, que funciona como una puesta en abismo, hasta el asesinato del joven opositor del régimen salazarista. La inmolación de Monteiro Rossi será el disparador final para que Pereira realice el gran cambio y pase de la pasividad a la acción, a ser otro, para que se rebele ante la muerte injusta y el abuso del poder. Es en ese momento cuando se produce su verdadera transformación. El libro se desplaza entre una polaridad muy acentuada entre vida y muerte.

2.1.5.7. El exorcismo de la muerte

Una de las formas de prolongar la existencia, de paliar el sentimiento oscuro de la muerte es la escritura, que la enfrenta para asegurar, aunque sea de forma ilusoria, una trascendencia más allá del polvo vuelto polvo.

En “La trota che giuzza fra le pietre...” (AN), un poeta a punto de morir repasa su vida amorosa, como si esa energía erótica le sirviera para prolongar su vida; pero se da cuenta de que la única manera de trascender es a través de la obra.

Tabucchi tomó aquí un elemento concreto de la biografía de Montale, cuya presencia surca todo el texto. El personaje-poeta de ficción, al igual que lo hizo Montale, ser de carne y hueso, antes de morir entrega a su amante mucho más joven que él, varias poesías para que sean publicadas después de su muerte, cinco de ellas cada año, durante un lapso de cuatro. Así intenta trascenderla, exorcizarla.⁴⁸

En *Tristano muore*, el protagonista se propone conjurar la muerte a través de la narración de su vida a un escritor que publicará sus memorias cuando haya muerto. De este modo, la palabra le brinda la oportunidad de revivir hechos y acontecimientos significativos de su existencia.

La muerte puede ser conjurada también por medio del humor. En “Ultimo invito” (VBA), aparece el tema del suicidio totalmente parodiado. Lisboa es una ciudad ideal para quitarse la vida y para brindar al cadáver un servicio decoroso. Muy cortazarianamente, se ofrece un instructivo para aquel que quiera matarse. Se distingue además, entre suicidio individual y suicidio total; este último producido por la destrucción atómica del planeta. Finalmente, con fina ironía, se asocia el espíritu lisboano con la saudade, que es una manera de inducir al suicidio.

El tema se abre en Tabucchi en forma radial, con variedad de matices, pero su armazón gira en torno de la tradicional polaridad “thanatos / eros”, si se entiende este último término como vida o energía vital. La incertidumbre frente a lo desconocido, el dolor por la pérdida, la rebeldía, la evasión por el suicidio y el exorcismo por medio de la escritura y del humor negro, son algunos de los caminos que el escritor eligió para expresar una de sus obsesiones más recurrentes: la angustia ante la muerte. Sin embargo, la literatura no puede hacer otra cosa con la muerte más que intentar, eternamente, resignificarla.

⁴⁸ Montale antes de morir confió un grupo de poemas (*Diario Póstumo*) a su amiga Annalissa Cima, para ser publicados periódicamente después de su muerte (1981). En 1996 se terminó de conocer la totalidad de esas poesías. Así, aseguró su vigencia por quince años.

2.1.6. EL VAGO SENTIMIENTO DE LA SAUDADE

La crítica, casi con unanimidad, asocia la saudade al tema de la memoria y del recuerdo. Consideramos que tal homologación terminológica resulta imprecisa desde el punto de vista conceptual. La memoria se vincula a lo psicológico, mientras que la saudade expresa un estado del espíritu, del ánimo, una sensación de desasosiego, de vacío existencial, de deseo de anularse. Se trata de un sentimiento de “extrañamiento”, de sentirse otro, distinto del que se era. Trasciende lo concreto para proyectarse más allá de toda interpretación psicológica. De acuerdo con esta concepción, incluimos la saudade entre los temas del ser, según la taxonomía propuesta, en tanto que la memoria y el recuerdo se aproximan más a los temas psicológicos del parecer.

Se debe agregar también, que la saudade es una categoría ubicada a mitad de camino entre la añoranza y la melancolía, una nostalgia sin causa, en estado puro, como la que experimenta el poeta de “La trota che guizza fra le pietre...” (AN) Por otra parte, resulta un término de origen portugués intraducible, o por lo menos de difícil traducción. El valor lingüístico abarcado por su campo semántico hace dificultoso su traslado a otros idiomas; algo similar a lo que sucede con las palabras *noia*, *ennui*, *spleen*, *morrinha*.

En un reportaje, Tabucchi puntualiza su alcance:

Descubrí la categoría que se llama “saudade” en Portugal. Es probablemente imposible de traducir en otras lenguas, porque es una categoría del espíritu. Es una nostalgia, muy compleja, una nostalgia del pasado, pero también una nostalgia del futuro, de lo que quisiéramos ser y no somos, de lo que habríamos podido ser y no hemos sido” (*La página* 15).

Portugal es un territorio considerado por el novelista elegíaco, de duelo, por ser y dejar de ser, por sentirse “nada”. Inundada de soledad, su ciudad, Lisboa, está signada por la saudade, manifiesta en la lírica pessoana y en los “fados”.

Las palabras del escritor aparecen filtradas a través de la voz de Maria do Carmo, el enigmático personaje de “Il gioco del rovescio”: “La Saudade, diceva Maria do Carmo, non é una parola, é una categoria dello spirito, solo i portoghesi riescono a sentirla, perché hanno questa parola per dire che ce l’hanno, lo ha detto un grande poeta”(12).⁴⁹ Ese gran

⁴⁹ “La Saudade, decía Maria do Carmo, no es una palabra, es una categoría del espíritu, sólo los portugueses pueden sentirla, porque poseen esa palabra para decir que la tienen, lo ha dicho un gran poeta” (tr..CA).

poeta es Fernando Pessoa, “[il] poeta più misterioso del Novecento” (*Un baule pieno di gente* 9).⁵⁰

El apasionamiento del escritor por lo lusitano, junto con la identificación del espíritu portugués con la saudade, vuelve a asomarse en el apartado quinto del cuento citado. El narrador mantiene un diálogo con un circunstancial compañero de viaje en el vagón restaurante de un tren. Se trata de un español ceremonioso y jovial, cuya conversación está llena de lugares comunes y de expresiones formales. En una actitud chauvinista, el español acusa a los portugueses de no tener salero, a lo que el narrador le replica que “forse lo avevano sostituito con la saudade” (15).⁵¹ y menciona a la poetisa barroca Sor Violante do Céu, que el viajero español compara con Góngora. Su interlocutor le responde irónicamente que posee “meno salero e più saudade”(16),⁵² que el poeta andaluz.

La identificación de Tabucchi con lo lusitano está presente particularmente en *Requiem*. En un pasaje de la novela, el narrador innominado viaja en tren de Lisboa a la ciudad balnearia de Casais, con la intención de recuperar un retazo de su vida afectiva. En el trayecto, el revisor le pregunta si es suizo. El viajero le responde: “sono italiano. Ma [...] devo avere un qualche antenato portoghese che non conosco, credo che il Portogallo sia scritto nel mio bagaglio genetico” (89)⁵³

Pero, dejemos por ahora el amor por lo lusitano de Tabucchi y retomemos el tema de la saudade.

En *Donna di Porto Pim*, en el fragmento “Esperidi. Sogno in forma di lettera”, un hombre, después de haber viajado por mucho tiempo como un Ulises dantesco o como el príncipe del cuento de Buzzati, “I sette messaggeri”, advierte que el Occidente no tiene fin, que es inalcanzable. Llega a una isla de una geografía extraña, una especie de paraíso perdido. Sus habitantes tienen características especiales. No hacen la guerra y nadie los

⁵⁰ “[El] poeta más misterioso del Novecientos” (tr. n)

⁵¹ “Tal vez lo habían sustituido con la saudade”(tr. CA).

⁵² “Menos salero y más saudade” (tr. CA).

⁵³ “Soy italiano. Pero [...] debo de tener un antepasado portugués que no conozco, creo que Portugal está escrito en mi bagaje genético” (tr. CG y GR).

domina. Adoran a dioses del espíritu, del sentimiento y de las pasiones. Entre ellos, al dios de la Añoranza y de la Nostalgia:

È un bambino dal volto di vecchio. Il suo tempio sorge nell'isola più lontana [...], in una zona desolata e selvaggia. La valle è sempre coperta da una bruma lieve come un velo [...] ed è un luogo di una grande malinconia [...]. Il dio del Rimpianto o della Nostalgia non può abitare in un palazzo o in una casa sfarzosa, ma in una dimora povera come un singhiozzo che sta fra le cose di questo mondo con la stessa vergogna con cui una pena segreta sta nel nostro animo. La sua deità si estende a una zona dell'animo che ospita il rimorso, la penna per ciò che fu e che non dà più pena ma solo la memoria della pena, e la pena per ciò che non fu e che avrebbe potuto essere, che è la pena più struggente.(14-15)⁵⁴

A través del empleo de la alegoría, el escritor ha tratado de acercar al lector el concepto de saudade, en cuyo componente está lo etéreo del recuerdo (la bruma), unido al tiempo pasado, a la añoranza, a la nostalgia y a un sentimiento no deleitoso, lacerante, por la imposibilidad de las cosas que no se pudieron concretar.

En otros momentos de la narrativa tabucchiana, el recuerdo, la visión de un paisaje, la presencia de un objeto, como una fotografía, pueden desencadenar el “estado saudoso”. Así le sucede a Giosefine, el travesti de “Lettera da Casablanca” (*GR*), quien después de leer una antigua carta de su madre y de ver una fotografía tomada durante su infancia en Italia, se sume en un estado entre nostálgico y triste, frente a la toma de una decisión que le puede costar la vida.

También, Amelia, la protagonista de “Stanze” (*PESI*) observa un paisaje otoñal y fotografías de su hermano gravemente enfermo. Abatida por el desasosiego, la invade un sentimiento de saudade, que junto con la presencia sufriente del hermano, la llevará a cometer un acto de eutanasia.

La saudade es el vacío terror de Calipso, en “Lettera di Calipso, ninfa, a Odisseo, re di Itaca” (*VBA*), al mirar el mar y sentirse inmutable en su estado inmortal, frente a Ulises, lejano y sometido a los rigores del tiempo. Es su deseo de escapar del perenne verdor de la eternidad y de intuir la sustancia del tiempo, la finitud.

⁵⁴ “Es un niño con cara de viejo. Su templo se levanta en una isla lejana [...], en una zona desolada y salvaje. El valle está siempre cubierto por una bruma tenue como un velo [...] y es un lugar de una gran melancolía [...]. El dios de la Añoranza, de la Nostalgia no puede vivir en un palacio ni en una casa ostentosa, sino en una morada pobre como un gemido que está entre las cosas de este mundo con la misma vergüenza con la que una pena secreta se aposenta en nuestro ánimo. Su deidad se extiende a una zona del espíritu que alberga el remordimiento, la pena por lo que fue y que ya no causa más pena, sino tan solo la memoria de la pena, y la pena por lo que no fue y habría podido ser, que es la pena más lacerante “(tr. CA).

Es también la saudade que experimenta por su patria el padre de Maria do Carmo, exiliado en la Argentina, al escuchar los “fadós” de Hilario y de Tomás Alcaide.

Un tratamiento distinto aparece en “Ultimo invito”(VBA). Allí se puntualiza perfectamente la idea de saudade asociada con la muerte. Se reitera el concepto de que es una categoría del espíritu, pero también se aclara que es una actitud que puede ser aprendida. El narrador explica que el ayuntamiento de Lisboa ha dispuesto sillas en lugares públicos, como muelles, jardines y miradores, para que los potenciales suicidas se sienten en ellas y, al mirar el horizonte o el mar, se ejerciten en la saudade; ella los hará caer en un estado especial de melancolía que los llevará al suicidio. Con este cuento, Tabucchi quita solemnidad a un tema tan trágico como lo es la muerte presentándola con toques de humor negro.

En síntesis, el sentimiento de saudade que invade a numerosos personajes tabucchianos sirve al escritor para crear atmósferas, tan sustanciales en sus relatos y, para nimbar a sus criaturas con un halo particular. El lector captará entonces, la esencia misma de aquello que se quiere expresar.

2.2. TEMAS DE TIPO PSICOLÓGICO, RELACIONES CON EL PARECER Y EL DESEO

En esta sección se incluyen temas que, por sus características, pueden ser analizados desde una óptica psicológica, como la memoria, el sueño, el juego. En la obra de Tabucchi, estas cuestiones se relacionan con el parecer, con aquello que representa o reproduce una apariencia de la realidad de modo engañoso, no veraz, creando equívocos.

Se incorpora también la polaridad niñez / vejez, como dos extremos en la evolución del ser humano. El escritor italiano las presenta en su obra con características peculiares que caen en el terreno de lo psicológico.

Los temas aquí agrupados no se oponen a los anteriormente analizados (temas del ser), sino que los complementan. Son, en cierto modo, distintas formas de representar una misma problemática vinculada al ser.

2.2.1. LA MEMORIA, “ESA FALSARIA FORMIDABLE”

*Tu non ricordi; altro tempo frastorna
La tua memoria; un filo s’addipana*
(E. Montale. *Le Occasioni*)⁵⁵

El interés por la memoria es una cuestión de largo aliento en la historia de nuestra cultura. Se configura como un foco de reflexión permanente del hombre, pues, junto con el lenguaje y el pensamiento abstracto, constituye el ámbito donde se fragua el accionar humano.

Desde los albores de la civilización occidental, la memoria fue preocupación constante en las especulaciones filosóficas. Platón diferencia entre memoria (*mnemosine*) y recuerdo (*anámneseis*). Asocia memoria con recuerdo sensible, al que denomina reminiscencia (*anámneseis*). Se trata de un accionar espiritual mediante el cual el alma puede ver en lo sensible, lo inteligible, de acuerdo con los *eidos* inmutables que contempló, antaño, cuando carecía de cuerpo (*mnemé*) (*Fedro* 249c- 250b).

En los umbrales del tercer milenio se advierten, en el tumultuoso panorama intelectual, marcados signos que estimulan la indagación del pasado, el análisis de los modos de verlo, de juzgarlo, y la observación de sus vínculos con el presente. Tales exploraciones modifican, sin duda, las relaciones del sujeto con su propio presente. Contribuye a fomentar esta disposición, el continuo cambio de valores, o lo que es más serio, su ausencia. Por ello, en una época donde impera el vacío axiológico, la recuperación del pasado se presenta como un intenso desafío que debe enfrentar el hombre contemporáneo. Para volver a actualizar el tiempo pretérito, cuenta con una herramienta fundamental como lo es la memoria, esencia intangible que puede modificar los hechos considerados inalterables e iluminar otras cuestiones desconocidas. En este sentido, la memoria puede vincularse a aspectos éticos, porque la mirada sobre el pasado, de acuerdo con la sensibilidad del hombre del nuevo siglo, resulta más exigente en términos éticos que lo que lo fue en los tiempos precedentes. De este modo, se intenta rescatar la conciencia fracturada de nuestra época. Así, el recuerdo nos retrotrae a hechos que se habían dejado de lado y que por medio de la memoria se actualizan, cobran relevancia en confrontación con el presente, y se proyectan hacia el futuro.

⁵⁵ “Tú no recuerdas; otro tiempo confunde / tu memoria; un hilo se devana” (tr. n.).

Como señalara el Cardenal Bergoglio, en la homilía celebrada en la Catedral con motivo de la conmemoración del 25 de Mayo: “Hacemos memoria del camino andado para abrir espacio hacia el futuro” (*La Nación* 30.5.04: 25).

En el marco de la literatura italiana, la memoria se halla ya presente en textos fundacionales de Dante y de Petrarca. El poeta florentino inicia su *Vita Nuova* mencionándola: “In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: *Incipit vita nova* (1)”.⁵⁶ Además, la imagen de la memoria como un libro en el que se escriben los recuerdos, está presente en la *Commedia*: “O mente che scrivesti ciò ch’io vidi” (Infierno II, 8).⁵⁷

También Petrarca construye su *Canzoniere* sobre la base del recuerdo y de la memoria. Baste mencionar la celeberrima canción CXXVI, en la que Laura es evocada a orillas del río Sorga, rodeada de una vegetación primaveral: “Con sospiri mi rimembra / dolce nella memoria”⁵⁸

Durante el Romanticismo, fue tema recurrente. Leopardi, en el extenso y famoso poema *Le Ricordanze*, evoca en el recuerdo su amor juvenil por Nerina. Y en el siglo XX, Cesare Pavese, por mencionar sólo un ejemplo, toma la memoria como base de sus *poemi-racconti* (*Lavorare stanca, I mari del Sud*) y de sus ficciones narrativas, en las que la remisión al pasado se da a través de un juego de imágenes y de mitos enlazados con el presente.⁵⁹

Hacia finales de la década del setenta, Italia presenta innovaciones literarias y teóricas incipientes, que luego irán desarrollándose en momentos sucesivos. Por esa época se observa la tendencia de ciertos escritores a dejar de lado el “documentarismo” y a abandonar los temas de contenido profundamente político y social, como el accionar de las

⁵⁶ “En aquella parte del libro de mi memoria, antes de la cual poco podría leerse, se encuentra una sentencia que dice: *Empieza una nueva vida*” (tr. n.).

⁵⁷ “¡Oh mente que has escrito lo que he visto! (tr. Ángel J. Battistessa).

⁵⁸ “Con suspiros lo recuerdo / dulce en la memoria” (tr. n.).

⁵⁹ No se debe olvidar, en este breve recorrido, a Luigi Pirandello y a Leonardo Sciascia. Para Pirandello la memoria es una forma de perduración de los hechos y de los muertos en los vivos (“I pensionati della memoria”). Para Sciascia, la memoria, en una concepción similar a la de Tabucchi, es una especie de elemento transformador de la verdad, algo impalpable que modifica los hechos, que los deforma. Sciascia organiza su sistema literario a través del “teatro de la memoria”. Memoria, Verdad, Historia, Escritura son los ejes de su producción. Piensa, como Pierre Menard y como Cervantes, que la historia es madre de la verdad, y “no define la historia como indagación de la realidad, sino como su origen. La verdad histórica[...] no es lo que sucedió: es lo que juzgamos que sucedió” (J. L. Borges. *Ficciones*, “Pierre Menard, autor del Quijote”, 449).

brigadas rojas, los secuestros y el terrorismo, que tiñeron de violencia los años setenta, para dirigir la mirada hacia el pasado, con el fin de esclarecer el presente.

La recuperación del pasado a través de la memoria se pone en evidencia en los numerosos volúmenes publicados. Novelas históricas, biografías, crónicas y testimonios abarrotan los anaqueles de las tiendas de libros. El tema de la memoria, tan trabajado por los autores contemporáneos, adquiere en Antonio Tabucchi características totalmente personales. Memoria, tiempo y escritura conforman una tríada por medio de la cual nace y progresa su obra. La labor literaria es para él una forma de memoria, de dar respuesta a la reconstrucción de un pasado. Al respecto declaró:

En efecto, tengo la confianza, tal vez algo ilusoria, de que la literatura es una forma de memoria. La literatura es una forma, laica si se quiere, de respuesta a la necesidad religiosa del hombre. En una época como la nuestra, tan fútil, tan superficial, en la que todo aparece y desaparece en unos instantes, yo he preferido depositar mi confianza en la palabra escrita, porque las imágenes, que nos están bombardeando continuamente, que se nos amontonan sin dejar probablemente una huella profunda en nuestra memoria, despiertan en mí sospechas; de ahí mi preferencia por la palabra escrita. (Gumpert 107)

Pensamiento que se reitera en una entrevista realizada al escritor por Ferruccio Parazzoli para la publicación *Famiglia Cristiana*:

La letteratura è anche memoria, e soprattutto memoria, e deve servire a ricordare [...] Una memoria che non può competere con il frettoloso revisionismo storico o con l'informazione dei mass media. La letteratura è testimonianza della memoria (*Famiglia Cristiana* 11.1.95).⁶⁰

Escritura y memoria parecieran darse a un mismo tiempo en la narrativa tabucchiana. Para el novelista la literatura es una gran memoria, la memoria colectiva cuya perduración depende casi totalmente de la transmisión escrita. Escribir es recordar y fijar la imaginación. Reflexiona:

[...] la literatura tiene mucho que ver con el recuerdo, porque escribir significa también el deseo de recordar incluso la propia imaginación, porque como sucede a menudo, la imaginación nos visita durante unos momentos y luego desaparece. Si no la fijamos, no podremos transmitirla después, si no la memorizamos, corre el riesgo de convertirse en un fantasma. Por ello, la memoria y la escritura son un

⁶⁰ “La literatura es también memoria, y sobre todo memoria, y debe servir para recordar [...]. Una memoria que no puede competir con el veloz revisionismo histórico o con la información de los ‘mass-media’. La literatura es testimonio de la memoria” (tr. n.).

remedio contra esos fantasmas que se van tan rápidamente como vinieron.
(Gumpert 107-108).⁶¹

La narrativa de Tabucchi se sustenta sobre el principio de la evocación y de la nostalgia. El sentimiento de saudade provoca en sus personajes una angustia que puede alcanzar los límites de la desesperación. Los recuerdos se confunden y son transportados en numerosas ocasiones a un plano onírico.

De acuerdo con esta concepción, el escritor transfiere, a través del acto de la escritura, hechos y situaciones que son evocados por la memoria, pero no fielmente como sucedieron, sino transformados a partir del recuerdo. La memoria activa el recuerdo y éste selecciona fragmentos del pasado que se espejan en la ficción en forma desdibujada o incierta; por eso, en muchos de sus relatos el material trabajado se convierte en una sustancia ambigua e inquietante.

Tanto la memoria colectiva o histórica como la individual tienen un aspecto dinámico común, ya que ponen en marcha el proceso de “ida” y “vuelta” hacia el pasado en relación con el presente. Además, el tema, constante en la producción tabucchiana, se vincula al escritor con otras cuestiones y se constituye en una matriz generadora de sus obsesiones: el viaje, la búsqueda de la identidad, el ser uno y varios, y los juegos antitéticos, entre otras.

En esta perspectiva se ubica *Piazza d'Italia*, en que la memoria familiar y la memoria histórica parecieran “autogenerarse”, en un intento por conocer la identidad.

Desde el punto de vista del contenido, la novela desarrolla la saga de tres generaciones de rebeldes de una familia toscana, por aproximadamente un siglo. A través de la historia de estos personajes, de sus luchas, de sus amores, de sus sueños, de sus deseos, se narra un período de la historia de Italia, que se extiende desde el origen del reino y las hazañas de Garibaldi, hasta la declinación del fascismo, la abdicación de Humberto II, en 1946, y el nacimiento de la República Italiana.

Así, la historia se presenta como una forma de indagar la propia identidad, desdibujada y escindida por la presencia de dobles, personajes que además de llamarse igual, tienen características similares que los llevan, en ocasiones, a sustituirse unos por

⁶¹ Esta idea parece coincidir con la de Mario Vargas Llosa, para quien “la memoria es el punto de partida de la fantasía, el trampolín que dispara la imaginación en su vuelo impredecible hacia la ficción” (*La verdad de la mentira* 23)

otros. Como en la obra de Fernando Pessoa, estas criaturas parecieran tener necesidad de un alter ego que los complemente.

Los miembros de la familia Garibaldo tejen sus propias vivencias con hechos históricos que los conducen a enrolarse en diversas ideologías, desde la camisa roja garibaldina hasta la insignia comunista. La guerra y las circunstancias personales los llevan lejos de Toscana y los ubican en otras geografías: París, África, América.

Pero las historias, que se actualizan a través del recuerdo, no se reproducen como en realidad fueron, sino que están modificadas por el afecto. Para el novelista italiano el pasado que se recupera a través de la memoria no es siempre veraz. Al evocarlo, los hechos pueden confundirse por causa de diferentes circunstancias. En relación con ello, se dice en *Notturmo Indiano*:

[...] sempre nei ricordi, decantata dalle sensazioni fisiche immediate, dagli odori, dal colore, dalla vista di quella certa bestiolina sotto il lavabo, la circostanza assume una sua vaghezza che migliora l'immagine. La realtà passata è sempre meno peggio di quello che fu effettivamente: **la memoria è una formidabile falsaria** (80) (la bastardilla en negrita es nuestra).⁶²

En este sentido, en la “Nota” a la segunda edición de *Piazza d'Italia* (septiembre de 1993), escribe que “Tutto torna e niente torna” (7), “Todo vuelve y nada vuelve”. No se tiene la certeza de que los hechos que recuperamos por medio de la memoria vuelvan tal como fueron o puedan verse del mismo modo en que sucedieron. Son en apariencia y no en esencia. Desde el punto de vista psicológico, los sucesos vividos se alteran por factores subjetivos, emocionales, afectivos, traumáticos, psicofisiológicos, que los recrean de modo imperfecto de cómo sucedieron en realidad.

El recuerdo selecciona y activa fragmentos del pasado, de la misma manera que el escritor elige para construir sus relatos momentos pretéritos de sus personajes. De este modo, la memoria colectiva se imbrica con la personal y forma un decurso, que no responde al movimiento de las manecillas del reloj, sino al recuerdo recuperado por la emoción.

⁶² [...]siempre en los recuerdos, depurados de las sensaciones físicas inmediatas, de los olores, del color, de la contemplación de aquel bichito bajo el lavabo, la circunstancia assume una vaguedad que mejora su imagen. La realidad pasada es siempre menos mala de la que fue efectivamente: la memoria es una formidabile falsaria” (tr. CA).

Presente y pasado se funden en el molde de la memoria, que repite el curso de los acontecimientos de acuerdo con un orden arbitrario, dictado por los afectos, más que por las circunstancias.

La memoria familiar y la memoria histórica están presentes en *Piazza d'Italia* y ambas parecieran emerger de un tiempo sin tiempo, en el que los hechos se yuxtaponen, formando borrosas imágenes, como fantasías rodeadas por un vaho de tinieblas.

Ahora bien, la memoria se ramifica en toda la producción tabucchiana a través de varias manifestaciones y connotando diferentes significados que enriquecen el tema por la pluralidad de los matices presentados.

La escritura en forma de carta, como canal de la memoria, recupera el pasado en “Lettera da Casablanca” (*GR*). Se trata de una “carta-vida”, en la que el emisor evoca su infancia feliz junto con su hermana, a quien escribe: “Mi ricordavo da quando andavamo a un ruscello sotto Gavinana a prendere i girini”(30).⁶³ Esta imagen mental, que genera otras, provoca en el narrador una sensación de éxtasis, de placer.

También, en la mayoría de las cartas que integran *Si sta facendo sempre più tardi*, se recobran, por medio de la escritura, fragmentos de existencia, en que los sentimientos adquieren una fuerza resolutive respecto de las situaciones vividas. Las epístolas dan vida a un pasado ilusorio, que contrasta con un presente azaroso. En una de ellas, “Libri mai scritti, viaggi mai fatti”, el emisor distingue entre memoria e imaginación, al recordar un viaje “no hecho a Samarcanda”:

È per questo che ricordo il viaggio che non facemmo a Samarcanda[...] La memoria rievoca il vissuto, è precisa, esatta, implacabile, ma non produce niente di nuovo: è questo il suo limite. L'immaginazione, invece, non può evocare niente, perché non può ricordare, ed è questo il suo limite: ma in compenso produce il nuovo, un qualcosa che prima non c'era, che non c'è mai stato. Perciò utilizzo queste due facoltà che possono aiutarsi mutuamente e vengo a rievocarti quel nostro viaggio a Samarcanda che non facemmo ma che immaginammo nei più esatti dettagli (141).⁶⁴

⁶³ “Me acordaba de cuando íbamos a un riachuelo bajo Gaviana (*sic*) a pescar renacuajos” (tr. CA).

⁶⁴ “Por eso te recuerdo el viaje que no hicimos a Samarcanda [...]. La memoria evoca lo vivido, es precisa, exacta, implacable, pero no produce nada nuevo: ése es su límite. La imaginación, en cambio no puede evocar nada, porque no puede recordar, y ese es su límite, pero en compensación produce algo nuevo, una cosa que antes no existía, que nunca ha existido. Por eso, utilizamos estas dos facultades que pueden ayudarse mutuamente, estoy aquí para evocarte aquel viaje nuestro a Samarcanda que no hicimos pero que imaginamos hasta en sus más exactos detalles” (tr. CG).

Tabucchi, contradiciéndose aquí con lo anteriormente declarado en *Notturmo Indiano*, señala que la memoria es “precisa”, “exacta”, pero este aparente cambio de opinión debe entenderse exclusivamente en contraste con el concepto de imaginación.

En el fragmento transcrito, la memoria no recupera una vivencia concreta, sino imaginada; expresa, en definitiva, un deseo incumplido.

En un relato de *L'Angelo Nero*, “La trota che guizza fra le pietre...”, el personaje se encuentra confundido, dice que los recuerdos, cuando son lejanos, se asemejan a la imaginación y se parecen a un sueño (98). No sabe si imagina o recuerda haber estado una tarde de octubre, en una plaza, frente a una iglesia, sentado en un banco con una mujer.

El tiempo recobrado merced a la memoria no siempre es feliz. A veces, frente a un presente desdichado, el recuerdo provoca tristeza, amargura. Francesca da Rimini expresa en el canto V del Infierno: “Nessun maggior dolore / che ricordarse del tempo felice / ne la miseria” (vv. 121-123).⁶⁵ Así, el recuerdo de un pasado feliz, definitivamente perdido, genera el llanto y la tristeza en el niño protagonista del cuento “I pomeriggi del sabato” (GR). Tabucchi trabajó en este cuento la evocación de un modo, en nuestra opinión, totalmente personal y novedoso. En la escena que se narra, el niño vuelve a vivir entre sollozos el momento en que en una playa, junto con su padre en la actualidad ausente, está a punto de comer un helado de arándanos. El recuerdo lo hace llorar, su saliva se mezcla con las lágrimas y, para no ser oído por su madre, se muerde las manos, pero suavemente, como si lamiera un helado; es entonces cuando siente en el paladar el gusto y la fragancia inequívocos del helado de arándanos. A la inversa de lo que sucede en Proust, en que un objeto (la magdalena) es el desencadenante del recuerdo, en el relato de Tabucchi, el recuerdo materializa el objeto (el helado de arándanos).

Otras veces, una voz interior es la encargada de construir el recuerdo con una técnica que, desde el punto de vista narratológico, se aproxima al discurso indirecto libre. En “Gli archivi di Macao” (VBA), el protagonista escribe en un avión que lo conduce a Hong Kong. La sacudida del aparato al aterrizar provoca en él una asociación de ideas que lo transportan mentalmente a otro tiempo, cuando tenía trece años y estaba junto con su padre, que conducía una motocicleta. Este recuerdo se entrecruza con la visión de su padre enfermo a punto de morir, treinta años más tarde. Frente a esa superposición de recuerdos

⁶⁵ “Ningún dolor más grande / que el recordar el tiempo venturoso / en la desdicha” (tr. Ángel J. Battistessa).

no logra discernir si está escribiendo a su padre, aunque se da cuenta de que escribir a los muertos es imposible, o a su memoria, a la huella que permanece dentro de él.

También el desencadenante del recuerdo es, en numerosas oportunidades, una fotografía en la que aprisiona un trozo de vida. La escena de un tiempo congelado en el papel provoca una serie de asociaciones con el pasado. Este mecanismo se emplea, entre otros textos, en “Lettera da Casablanca” (GR); “Stanze” (PESI); *Sostiene Pereira*; “Il fiume”, “Forbidden Games”, “A cosa serve un’arpa con una corda sola?” (SFSPT).

Queda demostrado pues, por medio de las opiniones del autor y de su realización en los textos comentados, que la memoria y el recuerdo atraviesan toda la obra de Tabucchi. Desde las primeras narraciones hasta las más recientes, memoria y recuerdo se configuran como componentes esenciales de su poética.

2.2.2. LOS ABISMOS DE HUMO DEL SUEÑO

*E s’aprono i fiori notturni
Nell’ora che penso a’miei cari.
Sono apparse in mezzo ai viburni
Le farfalle crepuscolari.
(G. Pascoli. *Il gelsomino notturno*)⁶⁶*

Los sueños han suscitado siempre el interés de los hombres, ya sea por el misterio que encierran, ya por la creencia de que anuncian hechos futuros, ya porque expresan las aspiraciones profundas del sujeto. Durante el sueño la vida activa permanece en estado latente y la psique queda librada a las emociones que despiertan imágenes placenteras o amenazantes. Se manifiestan como símbolos de una extraña aventura alojada en la intimidad de la conciencia, como expresión secreta e impúdica de uno mismo y de la humanidad. Soñar es bucear en las profundidades del inconsciente, por eso los sueños son fuentes de conocimiento y un medio de exploración de la mente. El sueño informa sobre el estado psíquico del soñador. El sujeto se proyecta en la imagen de otro ser, se aliena, identificándose con otro.

Freud en la *Interpretación de los sueños* señala que es la vía más directa para conocer el alma. Mientras que para el psicoanalista viene es la manifestación de un deseo

⁶⁶ “ Y se abren las flores nocturnas / en la hora en que pienso en mis amados. / Ya aparecieron en medio de los viburnos / las mariposas crepusculares”. *El jazmín nocturno* (tr. n.).

reprimido, para su discípulo, Carl Jung, resulta “la autorrepresentación, espontánea y simbólica, de la situación actual del inconsciente” (Jung 228).

Desde la Antigüedad los sueños han tenido un carácter premonitorio y su interpretación, la “oniromancia”, estuvo muy difundida en ciertas culturas.

La Biblia abunda en sueños proféticos,⁶⁷ y es un tema recurrente en la literatura universal; pero veamos cómo se desarrolla en la obra de Antonio Tabucchi.

El escritor manifiesta sentirse fascinado por los sueños⁶⁸ y se interroga continuamente sobre su significado:

[...] no he podido dejar nunca de interrogarme acerca de lo que significan en verdad los sueños. ¿De dónde proceden? ¿Nos los envían los dioses, como creían los antiguos, o la conciencia, como supone el doctor Freud? ¿Tienen un significado, como afirma el propio Freud, o no quieren decir nada, como sostiene Roger Caillois, y son simplemente “imágenes” que nos visitan? Y nosotros mismos, ¿qué somos en el momento en que estamos soñando? Me parecen todas cuestiones apasionantes. Además, los hombres, desde siempre, en todas las culturas, han intentado comprender y explicar los sueños, y a mí me parece un afán hermoso, aunque probablemente vano y a veces patético, en relación con una experiencia tan fantasmagórica, tan cercana a lo maravilloso, y que, sin embargo, vivimos casi todas las noches (Gumpert 192-193).

Estas impresiones serán trabajadas en su ficción. Un bellissimo libro, ya sea por la tersura de su estilo, como por lo encantador de las situaciones que presenta, es *Sogni di Sogni*, donde se aúnan la especulación lírica con la narrativa. Cada sueño está narrado desde el espacio de lo poético, con una técnica que se podría denominar miniaturista por el trabajo preciso realizado sobre el lenguaje, el cuidado puesto en los detalles y la sencilla y deliciosa transparencia de la sintaxis.

⁶⁷ Entre los numerosos ejemplos y comentarios que se pueden rastrear en *La Biblia*, se destacan: el sueño de Jacob con la escalera celeste por la cual ascienden y descienden los ángeles, la promesa de la posesión de la tierra y la bendición de Dios (Génesis 28, 12-16), y los sueños de José, su hijo, en los que se pone de manifiesto la envidia de sus hermanos hacia él, porque su padre lo amaba más que a sus otros descendientes por haberlo tenido en la vejez (Génesis 37, 5 y ss.). La interpretación que el joven hará del sueño del faraón sobre las siete vacas gordas y las siete flacas, y las siete espigas vigorosas y las siete marchitas. En el libro de Job se dice que cuando el sueño cae sobre los hombres les revela el porvenir y les da consejo, porque son señales que da Dios por este medio (Job 33, 15-17). Daniel interpreta el sueño del rey Nabucodonosor sobre la estatua de cabeza de oro, de pecho y brazos de plata, vientre y muslos de metal, piernas de hierro y pies de barro (Daniel 2, 28). El profeta sueña además, con cuatro bestias simbólicas (Daniel 7, 1-2). José, marido de María e hijo de Jacob, en el Nuevo Testamento tiene un sueño en el que se le aparece un ángel que le comunica que María tendrá un hijo engendrado por el Espíritu Santo, al que llamará Jesús, porque salvará al pueblo de sus pecados (Mateo 1, 20-24). La mujer de Pilato pide a su marido que se abstenga de juzgar a Jesús, porque había tenido un sueño en el que se le revelaba que de hacerlo, grandes pesares caerían sobre su casa (Mateo 27, 19). Pero, en *La Biblia*, no todos los sueños tienen un carácter veraz. También existe la creencia de que los sueños, como los falsos profetas, pueden no expresar la verdad (Jeremías 23, 27-28).

⁶⁸ “Todo lo que se refiere a los sueños, ejerce una gran fascinación sobre mí” (Gumpert 68).

En el diálogo con los lectores, que constituye la “Nota” preliminar, señala que uno de sus deseos permanentes fue conocer los sueños de los artistas que ha admirado. Ante la imposibilidad de recobrar esas “travesías nocturnas del espíritu”, convoca a la literatura para que supla lo perdido, a través de la ficción.

El volumen comprende veinte sueños de poetas, músicos, pintores y científicos (Ovidio, Villon, Goya, Coleridge, Stevenson, Debussy, entre otros). El primero de ellos es el “Sogno di Dedalo, architetto e aviatore”.

Un narrador heterodiegético introduce al receptor en un tiempo muy remoto, imposible de calcular, en el que Dédalo sueña que se encuentra perdido en un palacio que posee numerosos pasillos. Llega, en su recorrido por hallar la salida, a una amplia sala. Allí ve a un hombre con cabeza de toro, angustiado también por no poder salir del intrincado laberinto. El Minotauro le manifiesta que está enamorado de la Luna y que desea ir a su encuentro. Dédalo se apiada y le promete ayudarlo. En el palacio existen dos puertas: una conduce hacia la libertad; la otra, hacia la muerte. Uno de los guardias custodios siempre dice la verdad, el otro siempre miente; aunque los prisioneros ignoran quién es el que miente y quién es el que dice la verdad.

El astuto Dédalo tabucchiano concibe un ingenioso ardid para escapar del laberinto. Se acerca a una de los guardias y le pregunta cuál es la puerta que, según su compañero, conduce a la libertad. Tras escuchar la respuesta, se va por la puerta contraria a la indicada por el guardia. Si al preguntar se hubiese dirigido al guardián mendaz, éste le habría indicado la puerta de la muerte; si hubiese interrogado al que decía la verdad, éste, dándole sin modificar la indicación falsa del compañero, le habría señalado la puerta de la muerte. De este modo, Dédalo y el Minotauro logran salir del palacio. Finalmente, el sutil arquitecto construye unas alas con cera y plumas para que el hombre-toro pueda volar e ir al encuentro de su amada, la Luna.

Tabucchi con agudeza creativa ha resemantizado el mito del Minotauro, convirtiéndolo en una bella historia de ingenio y amor. En su ficción, el monstruo de Creta se ha humanizado. La figura de Dédalo se trabaja a través del ingenio y de la habilidad para resolver el enigma, característico de ciertos héroes griegos. En el sueño del arquitecto se aúnan destreza intelectual con agudeza psicológica y fantasía.

La serie onírica se cierra con el “Sogno del dottor Sigmund Freud, interprete dei sogni altrui”. El sueño de Freud se desarrolla el día previo a su muerte, el veintidós de septiembre de 1939. Freud se ha convertido en uno de sus pacientes más famosos, en Dora, que atraviesa una Viena bombardeada por el fuego enemigo, para llegar a su casa. En el trayecto se encuentra con distintos personajes que le hacen notar su problemática sexual. Al llegar a su casa, la encuentra destruida por los efectos de un obús; de ella sólo queda el jardín y en él, el diván, símbolo de su actividad psicoanalítica.

El sueño, tratado con ironía, muestra cómo el doctor Freud tiene que vivir las fantasías sexuales y los conflictos de Dora. El psicoanalista se asimila, en la metamorfosis onírica, a su paciente y sufre sus trastornos de personalidad. El relato, en clave humorística, recoge rasgos destacados de la vida profesional de Freud.

En esta colección de hermosos minicuentos, pequeñas piezas que tienen como elemento unificador el sueño, el escritor ficcionaliza los momentos más destacados y las perturbaciones de los personajes histórico-referenciales a los que hace soñar. La técnica, tan difundida en el actualidad, es llevada por el escritor a una categoría estética original. A ello contribuye el hecho de que los relatos se construyen con un estilo pulcro, amalgamados con atmósferas encantadas que, en ciertos “sueños”, los aproximan al discurso de la literatura infantil, por la magia verbal que presentan. Sin duda, el libro está pensado para el gozo de la lectura, tanto por la riqueza plástica que posee, como por el feliz dominio de la artesanía narrativa, más allá del interés que despiertan las historias.

El sueño es también frecuente en *Sostiene Pereira*. El anciano periodista sueña en forma continua con su juventud y con su mujer en una playa, cerca de Oporto. Pero Pereira es un soñador pudoroso y no desea revelar sus sueños. Para él, de acuerdo con lo que le ha enseñado su padre, son cosas privadas que no hay que contar.

Los sueños iterados de Pereira, desde el punto de vista psicoanalítico, se presentan como una “condensación”, que reúne varios pensamientos inconscientes en una imagen, en este caso placentera: la juventud, la mujer amada, la playa de Oporto. El doctor Cardoso, a través de la técnica de asociación libre, intenta descubrir los conflictos de su introvertido paciente, va de un contenido manifiesto (la narración del sueño) a un contenido latente (los deseos reprimidos en el inconsciente), sin demasiado éxito.

También en *Requiem*, el narrador sueña con su padre muerto, durante la siesta en una pensión de Lisboa, quien se presenta con apariencia juvenil y apenas veinte años, vestido de marinero porque está haciendo el servicio militar. El soñado pregunta al soñador cuándo morirá y cómo. El sueño gira aquí en torno del tiempo, de una premonición aparecida en el presente, que anuncia un acontecimiento sucedido en el pasado del hijo, y que sucederá en el futuro del padre soñado.

Muchos protagonistas de los cuentos de Tabucchi sueñan. La viuda del escritor de “Aspettando l’inverno” (*PESI*) sueña que se encuentra en una playa de Grecia y que ve a su marido corriendo desnudo como un dios pagano, con una corona de laureles en la frente. El sueño sublima los deseos ocultos de la mujer: la consagración de su marido como escritor (la corona de laureles) y su aspiración de volverlo a la vida (dios pagano desnudo). En este caso se trata de un sueño de factura mítica, en que se recupera un arquetipo del imaginario colectivo (el dios pagano desnudo corriendo por la playa griega).

En otro cuento del mismo volumen, “Rebus”, el relato se inicia con un sueño, en que el narrador sueña con una mujer, Miriam, a la que ve vestida con una larga túnica blanca, caminando por una playa, en Biarritz. Por su actitud comprende que está muerta. Al despertar reflexiona que soñando se pueden conocer ciertas verdades que la razón, por miedo, niega.

A través de los ejemplos presentados, se advierte que el sueño se constituye en Tabucchi en uno de los elementos destacados de su poética, ya sea por la importancia que le otorga, como por el rico significado que le imprime.

2.2.3. LAS POLARIDADES DE LA VIDA: NIÑEZ / VEJEZ

La infancia y la vejez son los momentos extremos de la vida, el alba y el ocaso. Estas dos etapas de la evolución del hombre son materia de algunos relatos de Antonio Tabucchi.

El mundo de la infancia es el espacio en que el ser humano va descubriéndose a sí mismo y al mundo que lo rodea, un espacio de juego y de fantasías; pero conozcamos la opinión del autor sobre el tema:

Yo creo que, desde un punto de vista literario, la infancia como tema es interesante sólo si se trata de una infancia perversa, y ése es el sesgo que creo haberle dado siempre. Otras posibilidades de considerarla, como la de la infancia

como paraíso perdido, por ejemplo, no me interesan y no me he ocupado de ellas. Concibo, pues, esta infancia a la que denomino perversa, entre comillas, como una infancia que espía el mundo de los adultos intentando imitarlo sin entenderlo (Gumpert 43).

Es decir que habría dos ideas claves para comprender el desarrollo del tema en su obra: la perversión del niño y su actitud de espiar del mundo adulto. Ambos aspectos son trabajados en “Gli incanti” (*PESI*), “Capodanno” (*AN*) e “I pomeriggi del sabato” (*GR*).

Un áurea de misterio rodea los acontecimientos de “Gli incanti”. Clelia, la niña aprendiz de bruja, confecciona un muñeco de cera, a partir de lo cual comienzan a producirse extraños accidentes centrados en un pequeño gato y en los adultos. Cuando ellos suceden, el ojo defectuoso de la pequeña Melusina, como la llama el narrador, comienza a girar enloquecido, anunciando que algo extraño ha pasado.

Clelia considera que las palabras importan mucho, “perche le parole sono le cose [...], erano le cose trasformate in puro suono, il loro fantasma” (48).⁶⁸ Por eso en sus conjuros, las repite con un sentido mágico.

Respecto de la intención narrativa, el relato gira sobre dos ejes sémicos: la perversidad de Clelia, que aparece sugerida, velada más que revelada, pues tras su apariencia de niña inocente esconde una personalidad perversa; y el universo de los mayores, captado por la mentalidad infantil.

El mundo de la fantasía, de los juegos, de las lecturas de Mandrake y Tarzán,⁶⁹ se confunden en la visión de los pequeños con la realidad ficcionalizada por medio de su imaginación. De este modo, se construye una realidad paralela, distinta de la de los adultos, a la cual se espía con estupor.

La época de la niñez vuelve a ser recreada en “Capodanno”; por medio de las lecturas de Julio Verne y de Kipling. Realidad y fantasía se confunden en la mente de Cino, el niño protagonista del cuento. En el relato, la figura paterna, percibida por él en forma confusa y la de la madre, casi ausente, aquejada de profundas depresiones, lo impulsan a buscar refugio en amigos imaginarios, como el capitán Nemo, a quien escribe varias cartas, y en un ángel caído, un ángel negro, que lo induce a cometer acciones reprobables.

⁶⁸ “Porque las palabras son las cosas [...] eran las cosas convertidas en puro sonido, su fantasma”(tr. JJ).

⁶⁹ Como en otros cuentos de Tabucchi, el relato se instala en el mundo infantil a través de los héroes que evocan la niñez: Flash Gordon, Mandrake, Johnny Weissmuller. Ellos aparecen también, entre otras narraciones, en un breve relato infantil, “Irma Sirena”, publicado en traducción española por Carlos Gumpert, en el Apéndice de sus *Conversaciones con Antonio Tabucchi*.

En la narración, el ritual de la muerte aparece unido a la crueldad. Cino observa a la cocinera desollar una liebre para la cena de “Nochevieja”. La situación se describe con cierta complacencia visual desde la mirada infantil. El sacrificio y preparación del animal son presenciados por el muchacho con voluptuosidad. La escena de la muerte sacrificial se reproducirá en otro momento, cuando Cino acosa con unas tijeras a una rata encerrada en una trampa. Las acciones perversas también se dirigen a su madre. Se manifiestan en su intención de atormentarla con desagradables presentes, como pescados descompuestos. La actitud de Cino es de observación; espía continuamente a los adultos.

La niñez es mostrada con matices diferentes respecto de los cuentos comentados, en “I pomeriggi del sabato”. El protagonista se refugia a la hora de la siesta, en un universo creado por su imaginación. La siesta parece ser el momento del día en el que la dimensión adulta se aletarga y surge, con mayor vigor, la fantasía infantil, cuando cobran vida los seres imaginarios que pueblan la mente de los niños. Como en “Gli incanti”, también aparece aquí una tía que es, en cierto modo, la encargada de quebrar el aburrimiento en que a menudo se encuentran los niños, cuando la actividad escolar ha cesado.

El cuento se diferencia de los anteriores en que no presenta perversión, pero tiene en común con ellos el enfrentamiento de dos mundos: el infantil, enriquecido por la actividad lúdica y los numerosos recuerdos de un pasado feliz; y el adulto, que es observado sin que se lo comprenda en plenitud.

Los tres personajes ejes del cuento: el hijo-narrador, la hermana –Nena- y la madre, esperan beckettianamente, sin que el lector sepa en realidad qué se espera. Las expectativas de los miembros de la familia se centran en alguien que ha pasado por la casa en bicicleta, durante la hora de la siesta, buscando algo. Éste es un vago indicio que puede apuntar hacia la figura del padre ausente, pero sin que se fije el sentido. Sobre tal visión giran las esperanzas de los tres personajes, en particular las de la madre, que ha cambiado su actitud después del hecho.

Riccardo Scrivano apunta que “non è importante sapere chi si attende ma solo che si attende” (40), ⁷⁰ porque justamente es eso lo que crea la tensión en el cuento. Aquello que se espera, como es frecuente en Tabucchi, queda en la indeterminación.

⁷⁰ ““No es importante saber a quién se espera, sino solamente que se espera” (tr. n).

Veamos ahora el tema opuesto a la niñez, el otro que señala la culminación del período evolutivo del hombre: la vejez.

La narrativa italiana es rica en la creación de personajes ancianos.⁷¹ Tabucchi los integra en varias de sus narraciones.

El tema de la vejez es central en *L'angelo nero*. En “La trota che guizza fra le pietre...”, un poeta anciano pretende immortalizarse, *post mortem*, a través de la publicación espaciada de su obra. El escritor es un ser resentido con la vida y con la juventud. Próximo a morir, siente rencor contra el tiempo que no puede recobrar. Decide entonces “autoagredirse”, plagiando su propia obra. Convierte la buena literatura ya escrita, en una burda imitación. La vejez se confunde aquí con un sentimiento negativo.

El amor carnal entre dos personas de edad, tratado con un sesgo de crueldad, aparece en otro cuento de *L'angelo nero*, “Staccia buratta”, en el que una mujer propone un encuentro con un anciano, más por distracción, que por amor.

Pero no siempre en Tabucchi, vejez es sinónimo de maldad o crueldad. En “Aspettando l'inverno”(PESI), una anciana, viuda de un escritor presuntamente vinculado a la Alemania nazi, repasa su vida el día de los funerales de su esposo. En el cuento se asocia, como es habitual, la vejez con el paso del tiempo –los relojes son muy significativos en el relato- y con el ocaso de la vida, asumidos con serenidad y aceptación.

Dos ancianos particulares aparecen en *Sostiene Pereira* y en *La testa perduta di Damasceno Monteiro*. En la primera novela, el viejo periodista Pereira es una especie de Ave Fénix que resurge con vitalidad renovada en contacto con las ideas innovadoras de Monteiro Rossi. Su compromiso con la causa política del joven y su contacto con Marta, la novia del muchacho, producen en él un cambio que logra invertir su condición de anciano, en joven. Pereira, contrariamente a la lógica cotidiana, es influido por la juventud. Parece viejo, en su aspecto físico, pero resulta joven en su evolución psicológica.

El otro personaje maduro es Loton, el abogado de *La testa perduta di Damasceno Monteiro*. En él la vejez se une al refinamiento intelectual y personal, al pensamiento sutil y, fundamentalmente, al sentido de solidaridad y de justicia.

⁷¹ Tradicionalmente, el tema se une al paso del tiempo y a la muerte, en contraste con la juventud y la vida. Lo han tratado, con distintos rasgos significativos y enfoques diferentes, Svevo, Pirandello, Buzzati, Bassani, Moravia, Capriolo y Tamaro, por mencionar unos pocos ejemplos. En la literatura italiana de los últimos años se advierte una valorización de los ancianos, a los que se ve como “custodios de la memoria y de los valores” (Tamaro 34).

Tanto Pereira como Loton, por distintos motivos, son personajes tan bien delineados en su esencia humana, que provocan la adhesión inmediata del lector.

Niñez y vejez encierran pues, todos los ricos matices que ofrece la vida. Tabucchi ha tratado de iluminar estos dos momentos extremos del ser humano desde distintos ángulos y de imprimirles un tratamiento particular, que lo distancia del enfoque tradicional.

2.2.4. EL JUEGO Y LOS EQUÍVOCOS

El juego como expresión cultural del hombre puede ser abordado desde distintas perspectivas: histórica, filosófica, antropológica, psicológica, lingüística. De todas ellas, por las implicancias que tienen en la obra del autor estudiado, interesan los dos últimos enfoques, con la advertencia de que el punto de vista lingüístico será considerado en el capítulo correspondiente a elementos narratológicos, por juzgarlo pertinente.

Respecto del tema, Tabucchi ha señalado:

Creo que el juego, como sostienen eminentes estudiosos como Huizinga o Caillois, es una parte fundamental de nuestra vida. No creo que exista una edad para el juego y otra edad para la razón y el no-juego. Creo que en la vida continuamos jugando seriamente, con la misma seriedad con que se juega en la infancia, por otro lado. Por otra parte, el juego hay que considerarlo como una parte integrante de nuestra vida de adultos, y me refiero a un juego serio naturalmente, no un juego fútil (Gumpert 44-45).

Pero, amplíemos un poco este concepto. Creemos que, cuando Tabucchi habla de juego, debe pensarse en una actitud frente a la vida, en una energía biopsíquica que impulsa a jugar, a enfrentar situaciones desconocidas, inciertas, a reaccionar de un modo particular ante determinados estímulos que no son familiares; de esa tensión surge el juego. Se trata de un juego particular en el que uno de los participantes, la vida, impone reglas que son ignoradas por el otro, el hombre. Este desconocimiento lo hace caer en errores, en equívocos, difíciles de superar. La actitud lúdica conduce al revés de las cosas, aquello que se muestra de un modo diferente del que aparenta ser. Ver el revés de las cosas, significa captarlas en el sentido contrario del que se las observa habitualmente. “Malintesi, incertezze, comprensioni tardive, inutili rimpianti, ricordi forse inganevoli, errori sciocchi e irrimediabili: le cose fuori luogo esercitano su di me un’attrazione irrimediabili” (Nota a

PESI 7),⁷² comenta el autor. Se trata, entonces, de descubrir el lado oculto de lo cotidiano, de ver una inquietante realidad, de captar el misterio ubicado al borde de lo real. Existe, pues, una realidad multifacética, y de ella surge la paradoja, entre lo que se cree que es y lo que se muestra como incierto; en consecuencia, y acorde con una postura posmoderna, en muchas ocasiones las certezas quedan abolidas.

Por lo tanto, el juego y sus equívocos tiende a la figuración de la realidad. El escritor sorprende su envés a través de lo lúdico. La escritura es el espacio ideal “para captar ese reverso, porque es en sí misma una forma de dislocación; ofrece la posibilidad de abandonar el punto de vista propio y de elegir uno o varios puntos de vista distintos” (Gumpert 146).

El equívoco y lo inequívoco terminan siendo indiscernibles. En un detalle, en apariencia irrelevante, Tabucchi logra sorprender insospechados aspectos de la realidad.

“Il gioco del rovescio”, el cuento que abre la colección homónima, plantea el particular juego de ver el otro lado de las cosas. Presenta, como en el cuadro *Las Meninas* de Velázquez, un problema de perspectiva, que se espeja, por medio de una sutil puesta en abismo, en la figura misteriosa de Maria do Carmo. El juego consiste en que, según el lugar donde se ubique el jugador-expectador-lector, será la imagen de la realidad que perciba: “A Maria do Carmo piaceva molto un gioco, lo ha giocato per tutta la vita, lo abbiamo sempre giocato di comune accordo [...], lui seguitò: lei deve essere capitato in un suo rovescio” (22).⁷³ Así, María do Carmo, como la pintura, es una especie de trampantojo engañoso.

En “Lettera da Casablanca” (*GR*), el juego se une al mundo de los afectos familiares, a la imaginación y a los recuerdos infantiles: jugar a bautizar una palmera, a invertir los roles familiares, a parecer otro, a cantar canciones con intención lúdica. Pero también es el juego adulto del travestismo; ya no se cambia el rol familiar, ser la mamá o el papá, como ocurría en la infancia, sino que se invierte la sexualidad. No se trata de un juego recreativo, sino de un juego serio, vinculado al deseo, que enfrenta al individuo con una identidad diferente.

⁷² “Malentendidos, dudas, comprensiones tardías, inútiles lamentaciones, recuerdos tal vez engañosos, errores tontos e irremediables: las cosas fuera de lugar ejercen sobre mí una atracción irresistible” (tr. JJ).

⁷³ “A Maria do Carmo le gustaba mucho un juego. Lo ha jugado durante toda su vida, lo hemos jugado siempre de común acuerdo [...], él prosiguió: usted debió aparecer en algún revés” (tr.CA).

Otro cuento, “Staccia Burata” (AN), imbrica el recuerdo del juego infantil con la inclinación hacia la broma maliciosa de la adultez. Una mujer madura repasa la historia de su vida. Cae en la cuenta de que ella estuvo signada por el juego, por la chanza agresiva y cruel. Su amante, Edoardo, escritor que prepara un libro sobre la broma en la literatura barroca -anagramas, criptografías, polisemias, mnemotecnias, paronomasias-, es un hombre poseedor de un espíritu jocosos. La mujer sufre continuamente sus bromas, hasta que termina por incorporar esa actitud a su personalidad. Cuando Edoardo finaliza su libro, ella se lo roba, por considerar que su colaboración había sido concluyente para que lo terminara. Para vengarse por todas las burlas sufridas, deja sólo la primera página, donde figuraba el título. Allí escribe: “A Edoardo per scherzo” (57).⁷⁴ Este es el comienzo de una cadena de bromas que la conducirán a juegos mendaces y malvados hasta caer en la procacidad. La obsesión por analizar su vida la enfrenta, sobre el final del relato, con la pena de vivir.

El juego unido al error es materia de “Piccoli equivoci senza importanza” (PESI). Es la historia de Tonino que, enamorado de Maddalena, comete pequeños (“sin importancia”) errores, que luego se transformarán en significativos. Tonino, a través de un juego temporal, pasado/presente, recuerdo/actualidad, manifiesta su pena por la intervención quirúrgica de la mujer amada, operada de una enfermedad maligna en los senos. Ello le provoca angustia y miedo por la mutilación que sufrió Maddalena. El juego de equívocos se establece mediante el triángulo amoroso entre él, Maddalena y Leo. Cada uno de ellos, protagonistas de la vida, interpretan, juegan, su papel.

En general, el tema se proyecta en múltiples ramificaciones. El juego es un instrumento para conocer la esencia del ser humano y su particular psicología. Se teje con el equívoco y el enigma, sobre todo en los cuentos que integran *Il gioco del rovescio*. Estos relatos tienen características de no-historias, como gusta llamar Tabucchi a sus narraciones breves, por lo esfumado de su significación y por lo enigmático y ambiguo de sus no-resoluciones. Son relatos sembrados de incertidumbres, y en ello también consiste el juego, pero esta vez, a la manera cortazariana, desborda del marco de lo intratextual para incorporar a otro participante del juego: el lector.

⁷⁴ “A Edoardo, en broma” (tr. CG y GR).

2.3. TEMAS DE TIPO SOCIOLÓGICO RELACIONADOS CON LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO POLÍTICO-SOCIAL (EL ABUSO DEL PODER, EL VALOR DE LA VIDA HUMANA, LAS MINORÍAS CULTURALES, EL GITANISMO)

En las últimas décadas los habitantes del planeta asistimos, no sin asombro, a cambios continuos que se producen en el mundo. Esta dinámica se observa principalmente en el campo social a través de los movimientos migratorios que experimentan los hombres al trasladarse de lugares periféricos a países centrales con el fin de lograr un mejor estándar de vida. Tal disposición, que se ha generalizado tanto que abarca ya a todos los continentes, conlleva un trasvase de culturas y un debilitamiento de la identidad nacional. No fue ajeno a este estado de cosas el amplio desarrollo de los medios de comunicación social que, como señaló el pensador norteamericano Marshall Mac Luhan, han determinado la formación de “la aldea global”. Sociedades que hasta no hace mucho tiempo podían existir ignorándose unas a otras, hoy conviven cada vez más en contacto, multiplicando sus influencias recíprocas y generando lo que se ha dado en llamar el “multiculturalismo”, disyunciones entre mundos múltiples, formados por el imaginario histórico localizado en personas o grupos diseminados por el globo (Appadurai, 329). Si bien estos contactos producen un enriquecimiento mutuo, también resultan un factor de frustraciones personales, ya que al mismo tiempo que se observan algunos progresos, las condiciones de vida de ciertos pueblos empeoran. Es en el ámbito sociocultural donde se ponen más en evidencia que en otros los antagonismos de esas nuevas relaciones mundiales –a modo de ejemplo, piénsese en el flujo inmigratorio clandestino árabe y en el más reciente serbio, kosovaro y albanés sufrido por Italia, así como también en los problemas ocasionados por los extracomunitarios y los *sans papiers*-. “Capire il pluralismo è anche capire, allora, di tolleranza, consenso, dissenso e conflitto” (Sartori 37),⁷⁵ puntualiza el autor de *Homo videns*.

El intercambio cultural tiende a la homogeneización del pensamiento, de la acción y de ciertas normas de vida, incentivadas por la difusión estandarizada de mensajes propalados por los medios de comunicación de masas, que propenden a la unificación de

⁷⁵ “Entender el pluralismo es también entender, entonces, la tolerancia, el consenso, el disenso y el conflicto” (tr.n.)

los discursos sectoriales en favor de un código único, sostenidos por el poder dominante; así, promueven los mismos sueños de evasión e idénticas pautas sociales.

El trabajo de homogeneización alcanza a todas las esferas de la actividad humana y produce alteraciones entre lo igual y lo diferente, promueve la unificación y combate lo heterogéneo, anulando de este modo lo específico de cada cultura.

Ahora bien, como reacción a esta actividad subliminal de igualación, y como un medio de preservar la identidad, se asiste hoy a intentos por reafirmar las particularidades nacionales. Diversos grupos sociales y etnias se esfuerzan por defender los elementos propios de su comunidad. La ideología de pertenencia reacciona contra los intentos de despojo cultural, por parte de los sectores dominantes, a través de la reafirmación de la propia identidad y de una conciencia colectiva.

Por lo expuesto, no es posible definir ya, como en el pasado, el concepto de cultura a partir de criterios estéticos o imperialistas, sino desde una óptica socio-antropológica que abarque rasgos existenciales, es decir, tanto modos de vida como sistemas de producción de valores y de creencias. El término cultura es definido por Edmond Cros “como el espacio ideológico cuya función objetiva consiste en enraizar una colectividad en la conciencia de su propia identidad”(Cros, 9). Por eso, su campo, como todo lo que comprende al hombre, es sumamente vasto, pues invade la sociología, la antropología, la economía, la lingüística, la política, la historia y el arte, entre otras disciplinas. De todo ello surge la imposibilidad de aplicar una misma política cultural a pueblos diferentes. La fuerza de la cultura se apoya pues, en la capacidad de crear identidad, algo de lo que los hombres no pueden prescindir o modificar sin un largo y complicado proceso previo.

Toda la problemática gira, entonces, en torno de la vida humana y del valor que a ella se le otorgue. Respecto del tema, Susana Tamaro observa que en el mundo de hoy se hace necesario hablar mucho de la responsabilidad y del respeto, pues en los últimos decenios se ha degradado progresivamente el concepto de vida humana. Este horror es amplificado por los medios de comunicación y el avance de la tecnología. En el momento actual, no hay respeto por la diversidad o por la debilidad. “Esto –dice la escritora- son los temas de los que es necesario hablar” y reproducir en la ficción literaria. Es imprescindible poner al descubierto esa parte negra, agresiva, negativa del ser humano. En nuestro días la violencia es absolutamente gratuita, las agresiones y atropellos a los indefensos y a los

débiles parecen realizarse por pura diversión. “Todo ello da idea de cómo se ha perdido el sentido de la vida humana y el respeto por ese valor” (Cfr. Tamaro 11-12).

El tema del poder, vinculado a la exclusión social, ya sea étnica o sexual, y el derecho de las minorías, es retomado en forma constante a lo largo de toda la narrativa y el ensayismo de Antonio Tabucchi, y reiterado en numerosas entrevistas y actos culturales a los que es invitado. El escritor se ha interesado siempre por los derechos de las minorías, pero en los últimos años este afán parece intensificarse. Es en su tercer momento productivo, de acuerdo con nuestra periodización, donde la tendencia aparece más elaborada y con mayor frecuencia.

En los treinta años de su producción, desde *Piazza d'Italia* hasta *Tristano muore*, Tabucchi une su oficio de escritor al compromiso ético y civil. El novelista, demiurgo de la ficción, recrea hechos y situaciones en función de los personajes que elabora. Su interés no es histórico o testimonial, sino literario. Señala:

Le storie che compaiono in *Piazza d'Italia* in parte le ho inventate, in parte mi furono raccontate da bambino, quando esisteva ancora una cultura orale. Ho avuto un nonno che ha fatto la Grande Guerra, che é stato antifascista. E da lui ho ascoltato storie e avventure, che ho ritrovato nella memoria quando ho cominciato a scrivere[...]. Sono partigiano di una scrittura riflessiva, che parla delle cause di un problema piuttosto che del problema stesso. Il compito di descriverlo toccherebbe a un buon giornalista(Intervista di Oreste Pivetta, *L'Unità* 27.9.93).⁷⁶

En *Piazza d'Italia*, en el transcurso de la historia de Italia, se diseminan varios acontecimientos en los que se manifiesta el conflicto del poder: Garibaldi muerto a golpes por los guardias reales, tras haber organizado una revuelta contra los patrones; Don Milvio, el cura progresista, que sueña con inventar una máquina hidráulica de igualdad para la distribución equitativa de las ganancias entre los pobres. Todo el período fascista, que atraviesa gran parte del tiempo del enunciado en la novela, abunda en episodios relacionados con el abuso del poder. La muerte final de Garibaldi, ya anunciada desde el *incipit* del libro, marca la condena de todos los regímenes y de todas las violencias que caracterizan los episodios históricos en los cuales Tabucchi ubica a sus personajes. Se trata

⁷⁶ “Las historias que comparecen en *Piazza d'Italia*, en parte las he inventado, en parte me fueron contadas de niño, cuando existía todavía una cultura oral. He tenido un abuelo que había hecho la Gran Guerra, que fue antifascista. Y de él he escuchado historias y aventuras, que he encontrado en la memoria, cuando comencé a escribir [...]. Soy partidario de una escritura reflexiva, que hable de las causas de un problema, más que del problema mismo. El deber de describirlo le correspondería a un buen periodista” (tr. n.).

de “un friso histórico, pero al mismo tiempo ficcional, en un paisaje en el cual los horóscopos, presentimientos y situaciones suprarreales, nos recuerdan que nos encontramos en la ficción, en una alegoría del poder” (Ferraro 57 y ss.).

Ya en los años ochenta, el escritor presenta una serie de relatos en los cuales el poder es visto desde una perspectiva no siempre unida a la realidad italiana, sino a menudo metamorfoseada en una representación metafísica o surrealista. Además, como observa Bruno Ferraro, muchos de estos relatos se hallan unidos al ambiente portugués (Ferraro 61).

En el cuento “Piccoli equivoci senza importanza”, el yo enunciativo asiste al proceso de un amigo. El juez encargado de juzgarlo es, a su vez, otro amigo del pasado, que se halla atado por la ética judicial. Se anulan así, los lazos afectivos que lo unen con la persona juzgada. El relato pone en evidencia el conflicto entre el poder, representado por la estructura jurídica que condena a quien ha violado la ley, y la postura del juez, prisionero de una autoridad que lo obliga a condenar a su amigo.

“Notte, mare o distanza” (AN) se ambienta en Portugal, durante la dictadura de Salazar, en 1969. Un agente de policía detiene a un grupo de jóvenes, los injuria y los maltrata en nombre de la patria. En un momento en el que uno de los agentes del poder revisa el bolso de una joven, aparece un mero, carnoso, brillante, aceitoso, por la ventanilla del automóvil negro donde se encontraban los policías. Junto con el mero se ve también una mano hinchada, de gruesos dedos que sostienen al pez que boquea. En la escena, el referente histórico, la opresión del gobierno salazarista, se confunde con una atmósfera irreal, fabulosa. El mero adquiere así categoría de símbolo de la dictadura.

La denuncia ficcionalizada en el símbolo del poder transita varios relatos del *Angelo Nero*. En el texto, se pone al descubierto el mal, en el sentido histórico de represión, de agresión contra el disidente, pero también los cuentos apuntan al sentido ético de otorgar valor a la vida y a la dignidad humanas. Con relación al tema, Tabucchi aclara su posición: “Per uno scrittore, l’impegno non può che essere morale. Un impegno di onestà con se stesso. Altrimenti l’impegno diventa come si diceva un tempo, un problema di

“engagement”. E non va bene. Ognuno deve giudicare con la propria testa”. (Decima Lombardi, *Tuttolibri*, 2 maggio 1993)⁷⁷

Otro cuento del *Angelo Nero*, “Il battere d’ali di una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino”, aborda el tema del terrorismo. Se trata de un interrogatorio llevado a cabo contra un terrorista presuntamente arrepentido. En el interrogatorio se fuerza al prisionero a construir una historia ficticia que, quizá, pueda coincidir con la verdadera. Se trata aquí del poder que deforma los verdaderos hechos para reproducirlos de acuerdo con sus intereses.

La técnica del interrogatorio alcanzará pleno desarrollo en *Sostiene Pereira*. Respecto de su personaje comenta el novelista:

[...]se noi prendiamo i libri della guerra civili spagnola o del salazarismo portoghese non ci troveremo mai un personaggio come Pereira, troviamo quelli che si sono schierati, quelli che hanno combattuto, quelli che hannno combattuto o da una parte o dall’altra, o che comunque hanno vissuto la storia da protagonisti. Pereira, no vive la storia da protagonista, è un uomo macerato, è un uomo tormentato, un uomo indeciso soprattutto, quindi è uno a specie de aintieroe, di figura minore, che è escluso dalla storia; soltanto quando farà il suo gesto di riscatto, in qualche modo parteciperà al corso degli eventi. (*Romaneske XIX*, 25).⁷⁸

En *Sostiene Pereira*, Tabucchi describe con extraordinaria lucidez, la sensación que experimenta el personaje de incomodidad, de malestar frente a la estética salazarista, que tiene lugar en la Praça da Alegria, al comienzo de la novela. Este desasosiego estético se traduce en desasosiego ético a medida que el anciano periodista entra en contacto con una serie de personajes y de acontecimientos que lo hacen tomar conciencia de la sociedad en la que se encuentra, del poder que lo somete.

Como apunta Bruno Ferraro, a quien seguimos para el desarrollo de estas cuestiones, Pereira no elige manifestarse como un hombre democrático que denuncia la barbarie de su país, sino que representa una limitación que lo arrastra: su incapacidad de

⁷⁷ “Para un escritor, el compromiso no puede ser más que moral. Un compromiso de honestidad consigo mismo. De otro modo, el compromiso se transforma, como se decía en un tiempo, en un problema de “engagement”. Y no está bien. Cada uno debe juzgar con su propio pensamiento” (tr. n).

⁷⁸ “[...] si nosotros tomanos los libros de la guerra civil española o del salazarismo portugués, no encontramos jamás un personaje como Pereira, encontramos aquellos que se han alineado, aquellos que han combatido, aquellos que han combatido de una parte o de otra, o que, de cualquier modo, han vivido la historia como protagonistas. Pereira no vive la historia como protagonista, es un hombre mortificado, es un hombre atormentado, un hombre indeciso sobre todo, en consencuencia, es una especie de antihéroe, de figura menor, que es excluido de la historia; sólo cuando realiza su gesto de rescate de algún modo participará en el curso de los sucesos” (tr. n).

elaborar el luto con el pasado. Ya desde la primera página de la novela se denuncia una situación opresiva: [Pensò]: questa città puzza di morte, tutta l'Europa puzza di morte” (14)⁷⁹

Por otra parte, las referencias socio-políticas al Portugal de esos años son numerosas: la censura, la intervención de las tropas portuguesas en la guerra civil española alineadas con las milicias de Franco (Cfr. Ferraro 68 y ss.).

Pereira debe arrepentirse de su orgullo, de su arrogancia, de haber renunciado a la vida para refugiarse en la literatura, de bastarse a sí mismo y olvidar a los otros (Cfr. Tabucchi, *Lezioni sul Libro di Giobbe*, 6 di marzo 1996). Es decir, el personaje evoluciona de una actitud de no compromiso, de apatía existencial, de evasión de la realidad, de refugiado en la literatura, a una actitud de solidaridad y compromiso con la vida, puesta de manifiesto en su gesto paternal de proteger a Monteiro Rossi.

Explica Giulio Ferroni: “Dopo aver identificato la natura del fascismo como *male*, Pereira sceglie di porsi contro e trova il coraggio e l'astuzia per eludere la censura e far passare sul suo giornale la notizia dell'assassinio del giovane Monteiro” (Ferroni, *L'Unità*, 7 febbraio 1994).⁸⁰

La novela presenta una serie de contrastes vinculados al poder, que se amalgaman con la evolución del protagonista. Un momento de la historia de Portugal, la macrohistoria, unida a la historia personal de Pereira, la microhistoria. Muestra la relación entre literatura y compromiso, entre conciencia cívica e identidad social, entre la barbarie del régimen dictatorial y la solidaridad humana.

El tema del poder, relacionado con las minorías culturales va a ser desarrollado por Tabucchi en *La testa perduta di Damasceno Monteiro*.

La novela, con una estructura y ritmo de *thriller*, descansa medularmente sobre el accionar de tres personajes: el periodista Firmino, el abogado Loton y el gitano Manolo.

Firmino, joven que trabaja para un diario sensacionalista de Lisboa, es estudiante de letras y prepara una tesis sobre *La influenza de Vittorini en la novela portuguesa de posguerra*. Circunstancias laborales lo llevan a Oporto, una ciudad austera, llena de

⁷⁹ “[Pensó]: esta ciudad huele a muerte, toda Europa huele a muerte” (tr. n).

⁸⁰ “Después de haber identificado la naturaleza del fascismo con el *mal*, Pereira elige ponerse en su contra y halla el coraje y la astucia para eludir la censura y hacer pasar en su periódico la noticia del asesinato del joven Monteiro” (tr. n).

brumas, con un aire británico de misterio. En esa ciudad el periodista debe obtener información sobre el hallazgo de un cuerpo con marcas de tortura y separado de su cabeza, encontrado entre los matorrales de un barrio periférico. Para concretar su labor, se relaciona con el abogado Fernando Diogo Maria de Jesus de Mello Sequeira, indicio nominal que traduce el origen aristocrático del personaje, pero que es conocido por el apodo de Loton, por su parecido físico –sabida es la afición de Tabucchi por el cine- con el actor inglés Charles Laughton. El abogado es un hombre de gustos refinados, amante de los placeres de la vida, sobre todo de los gastronómicos. Poseedor de una gran cantidad de libros, divaga con fundamento sobre cuestiones filosóficas y literarias. En sus diálogos con el joven Firmino discute sobre el materialismo dialéctico y sobre György Lukács, así como también sobre la importancia que ha cobrado hoy el enfoque social en la investigación literaria en desmedro del análisis intrínseco de las obras. Loton, llamado también “el abogado de los desgraciados”, posee una inclinación quijotesca, pues se ocupa de la defensa de los desposeídos y de los marginados. Conocedor profundo del idioma alemán y de la filosofía del derecho, lucha contra el abuso del poder y combate los principios sostenidos por Hans Kelsen sobre la *Grundnorm*, la Norma base que evita la condena de un torturador o de un cómplice de un genocidio, aduciendo motivos de obediencia debida para justificar su conducta.

Los encuentros con el abogado conducirán a Firmino a desentrañar el misterio del asesinato que investiga. En este intercambio dialógico el periodista se sentirá en desventaja respecto de su interlocutor, como sucede siempre en la novela policial entre el detective y su ayudante. Loton encarna la capacidad abductiva, el pensamiento lógico-reflexivo, mientras que el periodista, el impulso, la acción. El joven cumplirá el rol actancial de ayudante y hasta se mimetizará lingüísticamente con Loton. Al final de sus razonamientos, el sagaz abogado intercala frases como: “afferma il concetto?”(122); “capisce il concetto” (124); “mi segue”(185) (“afirma el concepto”; “entiende el concepto”; “me sigue”), como apoyo argumentativo y como un modo de asegurarse la comprensión de su receptor. En el transcurso de las conversaciones, Firmino copiará la fórmula fática de su interlocutor, repetirá expresiones como: “Non so se aferra il concetto”(126); “Non so se mi spiego”(126) (“No sé si capta el concepto”; “No sé si me explico”), remedándolo con cierta ironía.

Pero de los tres personajes, el que más interesa a nuestro propósito es el gitano. Manolo, de quien se dice que “aveva l’aria di una perduta nobiltà”(41),⁸⁰ es un emigrado de Andalucía⁸¹ que vive en un “terreno pieno di cartacce al margine della cittadina, alla periferia delle ultime villette“(12),⁸² que le había concedido el municipio de Oporto. Expulsado de España por causa de la política discriminatoria, se refugia en Portugal donde sufre la marginación a la que lo obliga su condición de extranjero y de gitano. Con añoranza, como lo hace otro personaje de la novela, el camarero de Barcelos, intentará recuperar por medio de la memoria una tradición perdida. Recordará los tiempos en los que los gitanos eran respetados, cuando podían transitar por las llanuras andaluzas sin temor a ser discriminados, cuando eran artesanos y vendían sus productos en aldeas y pueblos.

En un intento por reafirmar su identidad pensará en las vestimentas lujosas propias de su raza, en su sombrero de filtro y en el cuchillo que “non era un’arma di difesa in tasca, ma solo un gioiello d’onore fatto d’argento cesellato”(12).⁸³ Evocará también un lugar idílico, próximo a Lisboa, sagrado para los gitanos, donde había una capilla circular de la época de los primeros cristianos. Allí su pueblo se reunía para celebrar sus fiestas todos los años y bendecir a los animales. A través del recuerdo, Manolo trata de reactivar la memoria colectiva que guarda el pasado de su raza. Perder la memoria es cancelar el pasado. “Todo país, dice Tabucchi en una entrevista publicada en el diario *La Nación*, debe ser plenamente consciente y dueño de su propia historia, porque sin la posesión de la memoria y del pasado no se puede construir ningún futuro”(“El nombre de los verdugos”).

Contrapuesto a ese ayer dorado que recrea el gitano, se encuentra el hoy gris, penoso, en el que tiene que mendigar para poder sobrevivir, “perché ripensare alla vita passata è fonte di rimpianto, specie la vita di chi appartiene al popolo dei gitani, che una volta furono nobili ma che ora sono diventati dei pezzenti”(44).⁸⁴ Ahora se encuentra en la indigencia,

⁸⁰ “Tenía un aire de nobleza perdida” (tr. CG y GR).

⁸¹ Su mujer lo llamaba El Rey.

⁸² “Terreno lleno de desechos en las afueras de la pequeña localidad en la periferia de los últimos chalés” (tr. CG y GR).

⁸³ “No era un arma de defensa en el bolsillo, sino sólo una joya honorífica, labrada en plata” (tr. CG y GR).

⁸⁴ “ Porque reflexionar sobre toda una vida pasada es fuente de añoranza, especialmente las vidas de los que pertenecen al pueblo de los gitanos, que una vez fueron nobles y ahora se han convertido en miserables” (tr. CG y GR).

abandonado, viviendo de la caridad, sin agua y sin luz, “ e per cacare che andassero nella pineta, tanto i gitani c’erano abituati, così concimavano il terreno”(12).⁸⁵

Manolo compara, con un profundo sentimiento de desarraigo, su hábitat actual, compuesto por chozas de cartón cubiertas con zinc, terriblemente húmedas y frías en invierno y auténticos hornos en verano, con el etnopaisaje que dejó en Granada y que siente como propio. “Le grotte di Granada asciutte e linde della sua infanzia non esistevano più, quello era un campo profughi, anzi, un campo di concentramento”(12-3).⁸⁶ Sin embargo, ante tanta desolación hay algo que no ha perdido todavía, un vínculo fuerte que lo une al pasado: su lengua. El gitano emplea para expresarse un idiolecto en el que mezcla su lengua de adopción con el caló: “Io sarei capace di *finfar*, disse, tutte le mattine mi sveglio così, con il *mangulho* duro come una corda, sarei ancora capace di *finfar* (13).⁸⁷ Con el uso del dialecto gitano, Manolo reafirma sus orígenes, intenta no perder su identidad debilitada. El ideologema cultural de sus antepasados se evidencia en su discurso:

- Quanti *baguines*?
- *Baguines?*, repeté Firmino.[...]
- *Baguines, parné*. Non capisci la *geringonça* ?[...]
- Io parlo anche il portoghese, ma più la *geringonça*, specificò Manolo.[...]
- Manolo El Rey non finisce al *cagarrão*, rispose Manolo incrociando i polsi, e poi si mise un dito sulle labbra. Firmino capì che il *cagarrão* doveva essere la prigionia o la polizia.
- D’ accordo, disse, niente nomi, ripeti la tua richiesta.
- Quanti *baguines*? repeté Manolo strusciando il pollice e l’indice come se contasse denaro (42).⁸⁸

Las dos lenguas, en la ficción el portugués y el dialecto gitano, reproducen la experiencia de heteroglosia de Manolo. El recurso configura, en forma directa, la condición de exiliado del hablante, quien se ubica geográficamente en Portugal, pero cuyo origen es el Sacro Monte. La coexistencia de las dos lenguas en un mismo sintagma es una estrategia narrativa que Tabucchi dirige al lector para reflejar el *status* socio-étnico del personaje.

⁸⁵ “Y para cagar que se fueran a la pineta, total los gitanos ya están acostumbrados, así abonaban el terreno” (tr. CG y GR).

⁸⁶ “Las cuevas de Granada, secas y lindas, de su infancia ya no existían, aquello era un campo de refugiados, o más bien, un campo de concentración” (tr. CG y GR).

⁸⁷ “Yo, todavía sería capaz de *finfar*, todas las mañanas me despierto así, con el *mangulho* duro como una cuerda, todavía sería capaz de *finfar*” (tr. CG y CR).

⁸⁸ “- ¿Cuántas *baguines*? ; - ¿*Baguines*? ; -repetió Firmino [...]; -*Baguines, parné*; -¿ No entiendes la *geringonça*?[...];-Hablo también portugués, pero sobre todo la *geringonça*, especificó Manolo [...]; – Manolo El Rey no acabará en el *cagarrão*, respondió Manolo cruzando las muñecas, y después se llevó el dedo a los labios. Firmino comprendió que el *cagarrão* debía de ser la cárcel o la policía; – De acuerdo -dijo-. Nada de nombres, repítame la pregunta; - ¿Cuántas *bagines*? – repetió Manolo rozándose el pulgar y el índice como si contara dinero” (tr. CG y GR).

El idiolecto empleado por Manolo tiene en el texto una doble función: por una parte lograr una síntesis del personaje en la representación y, por la otra, marcar su situación de marginado, ya que el hablar defectuosamente la lengua de adopción produce en él una marca social “desigualadora” que lo aísla del grupo cultural predominante.

Todo ser humano tiene necesidad de pertenencia y de identidad. Esta necesidad le crea vínculos a diferentes niveles; la lengua sería uno de ellos. Por medio del habla bastarda de Manolo, se ponen de manifiesto los conflictos que provocan las relaciones multiculturales. Así, el gitano se configura, en una instancia ideológica, en “un sujeto cultural” que da sentido al texto (Cros, 130).

Por otra parte, el escritor disemina en la novela fragmentos que deconstruyen rasgos del imaginario cultural gitano. La mujer de Manolo solía dormir con una lámpara encendida porque decía que estando la choza iluminada, “i fantasmì dei suoi morti non avevano il coraggio di visitarla e la lasciavano dormire in pace” (11).⁸⁹

Además, desde una perspectiva antropológica, el nieto del gitano, producto de los amores de su hijo con una prostituta inglesa, resulta un claro ejemplo de mestizaje cultural: “Non sembraba neppure un gitano. Aveva i capelli scuri e lisci, sì, come un vero gitano, ma gli occhi erano di un azzurro glauco, come li doveva avere sua madre, che il Manolo non aveva mai conosciuto”(13-4).⁹⁰

Un personaje satélite, el camarero de Barcelos –uno de los tantos camareros que aparecen en la obra de Tabucchi- pone en evidencia, a través de su breve parlamento, la condición de exclusión que viven los gitanos: “Non so perché sto qui a scocciarla con i miei ricordi d’infanzia [...] sarà perché ora i gitani mi fanno pena, sono ridotti in miseria e per di più subiscono l’ostilità della popolazione”(36).⁹¹

En efecto, si bien el pueblo gitano siempre fue nómada, en el pasado estuvieron asentados en ciertos territorios de Hungría y de España. Hoy, en cambio, son “apólicas” que llevan la patria en el alma, en sus tradiciones y en su cultura; perderlas significa su disolución como raza. Perseguidos por los gobiernos totalitarios y la intolerancia racial,

⁸⁹ “Los fantasmas de sus muertos no tenían valor para visitarla y la dejaban dormir en paz” (tr. CG y GR).

⁹⁰ “No parecía ni siquiera un gitano. Tenía el pelo oscuro y liso, sí, como un verdadero gitano, pero sus ojos eran de un azul pálido, como debía de tenerlos su madre, a la que Manolo no había conocido nunca” (tr. CG y GR).

⁹¹ “ No sé por qué estoy aquí molestándolo con mis recuerdos de infancia [...], será porque ahora los gitanos me dan pena, se han visto reducidos a la miseria, y encima tienen que soportar la hostilidad de la población “ (tr. CG y GR).

como minoría étnica padecieron persecución y exilio. Mientras la conciencia universal concentró su atención en el holocausto judío, descuidó el genocidio gitano que sufrió un exterminio similar. Con su proceder la humanidad los ha condenado al silencio, ya que no pueden hablar con voz propia por su condición de parias de la historia. Tabucchi a través del discurso del gitano y del camarero de Barcelos denuncia esta situación. En la entrevista antes citada, aparecida en el diario *La Nación*, dice: “Manolo es el símbolo de una minoría étnica que en los campos de exterminio nazi tuvo un millón de víctimas” (“El nombre de los verdugos”).

Wanda, otro personaje que no es actante, pero que resulta de interés para nuestro enfoque, es un travesti que presenció el asesinato de Damasceno Monteiro y la mutilación de su cadáver en la comisaría. Se trata de un marginado más, integrado en la acción de la novela. Violado en su niñez, se crió en un hospicio y luego fue internado en un manicomio por depresión. Finalmente libre, ejercerá la prostitución. Pero, el testimonio que pueda ofrecer Wanda para esclarecer el crimen, como advierte Firmino, no podrá ser tenido como válido por la justicia, por su condición de diferente. Su opinión no está legitimada o institucionalizada por el poder. En términos de Foucault, su discurso no es socialmente legítimo. La episteme social de la justicia portuguesa, y en general del mundo, no reconocería como ciertas las afirmaciones de un travesti, fichado por prostitución y con alteraciones psicológicas. Por lo tanto, el testimonio de Wanda no sería socialmente creíble. Su condición de “anormal” invalida su declaración.

Esta visión del mundo de Firmino, si se quiera realista, contrasta con la utópica y quijotesca de Loton; para él Wanda “è una persona, disse, si ricordi questo, giovanotto, prima di tutto è una persona”(238).⁹² Para el poder dominante, el rol social configura la persona, para Loton el ser humano es confiable y creíble más allá de su papel en la sociedad.

A este alegato social se unen los paratextos que acompañan la narración: las dedicatorias, el fragmento de Drummond de Andrade que se coloca a modo de epígrafe y la nota ubicada al final del libro. Tabucchi dedica su novela a Manolo el gitano, personaje de ficción, o mejor dicho, “entità colletiva”(239), como aclara en la nota y al juez Antonio Cassese, presidente del Tribunal Penal Internacional de La Haya, que juzga los casos de

⁹² “Es una persona, dijo, recuérdelo, joven, antes que nada es una persona” (tr. CG y GR).

genocidio en la guerra de la ex Yugoslavia. De modo pues, que a través de distintas estrategias, la novela apunta a poner de manifiesto el abuso del poder y las injusticias que se cometen contra las minorías, así como también, afirma la dignidad humana, que Tabucchi expresa sin recurrir a golpes bajos, con la sola mención de los hechos. Sin embargo, no debe considerarse *La testa perduta* como una novela de compromiso, como fue catalogada por algunos críticos proclives a soluciones reduccionistas. El autor ha declarado en varias oportunidades que piensa que el término sartreano está ya desgastado y lleno de connotaciones políticas. Señala que en su narración ha intentado reflexionar sobre la aplicación de la ley y pone en evidencia el grado de indefensión del débil ante la justicia del poderoso. La literatura, dice Tabucchi, no debe fijar su mirada en el centro del sistema, sino en la periferia y dar voz a los marginados. “La misión del escritor, del artista o del intelectual es suscitar la duda, no la adhesión completa a las esferas del universo”. (“El nombre de los verdugos”). Desde el punto de vista narratológico y de la recepción, la idea se aproxima al pensamiento de Italo Calvino para quien, también, la misión del escritor es suscitar la duda a través de sus escritos, es transformar la relación del lector con el libro: de aceptación pasiva a constante planteo de discusión.

El tema del gitanismo, unido a la exclusión social y al problema racial generado por grupos de poder, ha sido desarrollado también por el escritor en un texto, *Gli zingari e il Rinascimento*, que si bien no fue incluido en el corpus de nuestra tesis, enriquece la cuestión estudiada. Tabucchi narra allí la historia dramática de la familia Krasnich y desarrolla todo un alegato en favor de los gitanos, quienes nunca tuvieron la posibilidad de ser considerados personas. Fueron marginados como grupo, sin tener en cuenta su singularidad. Se les quitó la posibilidad de ejercitarse en los oficios. Son frágiles y no poseen bienes económicos. Muchos gitanos han escapado de la guerra de Yugoslavia. Una sociedad con alto grado de civismo, como es la italiana, no puede perseguirlos. Esa actitud, sería contraria a la idea de cultura, de hospitalidad, del espíritu mismo de la civilización italiana y occidental, que proviene de la Grecia antigua y del humanismo europeo.

Se debe señalar además, en relación con el tema, que Tabucchi es gran admirador de Federico García Lorca. El 5 de junio de 1998 se celebró el centenario del nacimiento del poeta granadino. El escritor italiano participó en un congreso que conmemoraba ese acontecimiento. Entre sus reflexiones sobre la vida y la obra de Lorca, señaló que le había

rendido homenaje en dos ocasiones, con una necrológica, en *Sostiene Pereira*, escrita por el ingenio y entusiasta Monteiro Rossi, la cual le había parecido impublicable a Pereira, y en el “Sogno di García Lorca” (SS).

En el acto de apertura, el escritor leyó un cuento inédito, en el que nunca Lorca es nombrado explícitamente, pero en el que siempre está presente y es claramente reconocible. Lorca es para el narrador otro gitano sometido por el poder, marginado y excluido arbitrariamente. Su asesinato es narrado por un gitano, y el cuento pretende ser un desquite que la literatura se toma de la historia.

Se debe agregar también, que Tabucchi ha manifestado sus ideas acerca de la defensa de los débiles y de los pueblos sometidos en debates públicos y en numerosas cartas dirigidas a políticos y a hombres del poder.

Su posición sobre el rol del intelectual en la sociedad es bien definida. En este sentido, ha polemizado con Umberto Eco.⁹³ Para Eco, el intelectual es un simple organizador de la cultura; en cambio, para Tabucchi, su función es mucho más profunda. Cuando algo afecta a la sociedad, el pensador tiene el deber de salir a explorar ese problema, de tratar de detectar las causas que lo provocan y de dar la alarma para que se corrija. De no accionar de este modo, sería un ser insensible. Tiene la obligación de poner en crisis la política, de incentivar la duda. La función del escritor y del intelectual es dudar de lo que se presenta como perfecto.

En síntesis, Tabucchi ha elaborado en sus ficciones una teoría acerca de las conflictivas relaciones entre el poder y la sociedad. El poder es presentado como una fuerza oscura y maléfica en sus variadas manifestaciones: los totalitarismos, la exclusión social, el sometimiento de los débiles y la persecución de las minorías. Por sobre todos estos horrores, el escritor rescata la dignidad humana en una postura que lo aproxima al humanismo, entendido en un sentido amplio, como una toma de conciencia que intenta desarrollar las cualidades esenciales del hombre. Por otra parte, en sus textos pareciera poner en evidencia los temores ocultos de los ciudadanos europeos, que ven como una amenaza la aparición de vetustas fantasías en Europa y en otras partes del mundo, que levantan las banderas del nacionalismo y del racismo.

⁹³ Algunas de estas cuestiones fueron expuestas en *La gastrite di Platone*.

Sin duda, el novelista advierte en el debilitamiento de los derechos del hombre, en la intolerancia de la diversidad étnica, en la ausencia de una postura conciliadora entre los pluralismos culturales y la unidad nacional, uno de los desafíos más significativos que tendrán que afrontar políticos y pensadores del futuro.

2.4. TEMAS RELACIONADOS CON LA ANTROPOLOGÍA CULTURAL. UNA POÉTICA GASTRONÓMICA: LOS SABORES DE LA NARRACIÓN

La vida y la literatura suelen ir muy unidas y muchas veces transitan caminos similares. Desde la antigüedad se ha señalado que el arte es una mimesis de la naturaleza y de los acontecimientos de la realidad. La gastronomía, como una de las manifestaciones de la producción humana, es tema a menudo de la ficción literaria, y varias denominaciones y procedimientos culinarios han pasado a integrar el acervo léxico literario y del arte en general. La cocina, que transforma en placentera la necesidad de alimentarse, es un hecho cultural. A través de lo que el hombre ingiere y cómo lo hace se pueden investigar sus costumbres, penetrar en su problemática e indagar aspectos sanitarios, conocer, en definitiva, un momento histórico y social.

Cuando dejó de comer exclusivamente raíces y frutas naturales, así como también carnes y pescados crudos, el ser humano puso en juego mecanismos fundamentales que desarrollaron su ingenio y capacidad creadora, a la vez que capitalizó su experiencia de vida. La diferencia entre lo crudo y lo cocido, tal como lo ha observado Lévi-Strauss (1968), puede ser considerada una pauta de cultura que separa el mundo salvaje del mundo civilizado. La elección de los alimentos y sus técnicas de preparación, los códigos de consumo, la importancia y sentido que el hombre da al acto de comer, echan luz sobre aspectos de la sociedad en la que vive. Por otra parte, el comer y el beber además de satisfacer necesidades vitales, resulta un factor fundamental de identidad cultural. La “comensalidad”, el hábito de comer con otros miembros de la familia o de la comunidad, también es indicio de valores culturales. Una comida celebrada en soledad pierde parte de su sabor, porque para poder apreciarlo, es necesario que se realice en forma colectiva, en compañía. Para el hombre comer no es un acto individual; como lo es para los animales,

sino que, reunirse durante las comidas fortalece los vínculos del grupo, ya sea familiar o comunitario. El hombre se alimenta del mismo modo en que lo hace el grupo social al que pertenece, y de este modo cristaliza su identidad.

Expuestas las ideas que enmarcan la cuestión, nos ocuparemos de investigar cómo es tratada en la obra de Antonio Tabucchi.

El tema gastronómico se encuentra diseminado en toda la narrativa tabucchiana, y si bien su tratamiento no es central sino periférico, conforma una verdadera poética en el escritor. Ello se advierte en fragmentos en los que la narración pura se neutraliza para dejar paso a la descripción o al discurso referencial mediante la presentación de recetas, de alusiones culinarias, de menciones de bebidas o de preparación de alimentos. En esos momentos, el texto se deconstruye, esto es que se desarma la estructura diegética central para atomizarse en pluralidad de significados. Las pequeñas piezas funcionan como microtextos que encierran en sí múltiples referencias que remiten a otro tipo de textos: recetarios de cocina, mitos y ritos culinarios, escritos de antropología cultural, de economía alimentaria, etc. Se trata en rigor, de “architextos” que contienen en sí variedad de tipos de escritura. Estos “architextos” suponen un desplazamiento constante de un área del saber a otra. Hacen posible la remisión de un texto a otro como si cada uno de ellos fuera huellas de algo que está aludiendo a un referente ausente: un hecho cultural, histórico, sociológico, pero virtualmente presente a través de indicios que repiten y reproducen una dimensión referencial. Así considerada, la escritura de un “architexto” -estas marcas culinarias que se intentan estudiar en Tabucchi- deviene paradójicamente un espacio de ausencia, pero de presencia a la vez, en cuanto evocador de algo que no está presente, una escritura pluritextual con plurisignificaciones.

Punto de partida será “Il gioco del rovescio” . En uno de los fragmentos del cuento, señalado por el escritor con el 6, el número par que evoca el pasado del narrador y su relación con Maria do Carmo, se encuentra un microtexto culinario. La acción se desarrolla en Lisboa durante una velada en un restaurante en el que se cantan lánguidos “fados” y se escucha música nostálgica. El ambiente ejerce sobre los personajes un efecto mágico, casi de ensoñación. Señorea en la escena, como en todo el cuento, la presencia de Fernando Pessoa y de sus fantasmáticos heterónimos, en especial Álvaro do Campos y su poema

Lisboa Reviseted, que funciona en la dinámica textual como metarreferencialidad.⁹⁴ La comida es presentada por el narrador: “L’arroz de la cabidela aveva un sapore raffinatissimo e un aspetto ripugnante, era servito in un grande vassoio di terracotta con un cucchiaio di legno, il sangue e il vino bolitti formavano un sugo e castano[...]” (16).⁹⁵ La descripción del plato, de origen sefardí y elaborado con sangre de gallina, según explica Maria do Carmo, se ubica en el *incipit* del apartado y se construye sobre conceptos sémicos antitéticos entre lo que es y lo que parece ser: “tiene un sabor exquisito”, pero “un aspecto repugnante”. La ambigüedad sensitiva entre el gusto y la visión preanuncia el cierre del pasaje en el que Maria propone al yo narrante vivir una vida al revés, es decir, le sugiere que piense que él es ella y ella, él, con lo cual el fragmento a través del microtexto leído oculta detrás de un significado accesorio, como es la descripción de la comida, un significado central: la doble despersonalización, la búsqueda de la identidad, el querer saber quién es en realidad la mujer, tema nuclear del cuento. El plato de “arroz de la cabidela” se presenta con una apariencia engañosa, esconde un sabor distinto de lo que muestra. Igualmente, Maria do Carmo cubre su rostro bajo una máscara que impide conocer su revés, su verdadera personalidad. Por eso la focalización se realiza desde una perspectiva múltiple, de manera similar a la ubicación obligada de un observador frente al cuadro de *Las Meninas* de Velázquez.

En una entrevista realizada por Carlos Gumpert, el escritor señaló que “la escritura es el lugar idóneo para captar el reverso porque es en sí misma una forma de dislocación, ofrece la posibilidad de abandonar un punto de vista propio para elegir uno o varios puntos de vista distintos” (Gumpert 146). Tal es la técnica que pone en práctica y el juego que ofrece al lector el cuento tratado.

Pero quizá, donde aparezca con mayor intensidad el tema culinario sea en *Requiem*. Se trata de un diálogo con los muertos, más precisamente de una entrevista con el fantasma

⁹⁴ El poeta dice en su composición: *Outra vez te revejo, / Citade de minha infancia pavorosamente perdida... / Citade triste e alegre, outra vez sonho aqui... / Eu? Mas sou eu o mesco que aqui viví, e aqui voltei, / E aqui tornei a voltar, e a voltar, / E aqui de novo tornei a voltar?* (31-36), interrogaciones que reproducen la incertidumbre existencial, el juego entre realidad y apariencia, en el que se sitúa el protagonista de “Il gioco del rovescio”. (*Otra vez te vuelvo a ver / Ciudad de mi infancia pavorosamente perdida... / Ciudad triste y alegre, otra vez sueño aquí... / ¿Yo? Pero ¿soy yo el mismo que vivió aquí y aquí volvió, / y aquí volvió a venir y a venir, y aquí de nuevo volvió a vernir?*) (tr. n).

⁹⁵ “El arroz de cabidela tenía un sabor exquisito y un aspecto repugnante, se servía en una enorme fuente, de barro con una cuchara de madera, la sangre y el vino hervidos formaban una salsa espesa y castaña” (tr. CA).

de Fernando Pessoa. Frente a este plano onírico, alucinante, se construye un plano concreto: el de la descripción minuciosa de diferentes platos de la cocina portuguesa. El elemento gastronómico parecería funcionar en el texto como un rito para exorcizar a la muerte y convocar a la vida, un elemento de conjuro para transformar lo irreal en real, para traer el pasado al presente. Así, por la “nouvelle” desfilan nombres de comidas lusitanas: *feijoada, sarrabulho, açorda, poejada, sargalheta*, que deconstruyen en el imaginario del lector el mundo de la cocina portuguesa y, gracias a él, las características étnicas de ese país. En este sentido, uno de los momentos más sugestivos es el encuentro del narrador con su difunto amigo Tadeus y la comida en el restaurante de Casimiro. El plato convocador es el *sarrabulho à modo do Douro* que prepara la mujer del dueño del local. El yo narrante imagina que el *sarrabulho* es un “plato mortífero” y esta calificación no es gratuita ya que su interlocutor es un muerto que regresa del pasado:

Il sarrabulho arrivò su un piatto di portata di terraglia marrone con dei fiori gialli in rilievo, di quelli che si vendono al mercato. A prima vista aveva un aspetto repellente. Nel mezzo c'erano le patate, nel loro unto giallastro, e intorno lo spezzatino di maiale e la trippa. Il tutto era immerso in una salsa bruno scuro che doveva essere vino o sangue cotto, non ne aveva idea (42).⁹⁶

A pesar del aspecto desagradable de la comida y del temor del descriptor de terminar intoxicado, el plato resulta “una delizia, un sapore di una raffinatezza estrema [...] un piatto magnifico”(42).⁹⁷ La comida es tan elogiada por los comensales que la cocinera, la mujer del Sr. Casimiro, conversa con ellos sobre la receta. Esta actitud pone de relieve, en primer término, un aspecto sociológico de la cuestión: la mujer como depositaria de un saber oral, ya que la receta le había sido transmitida por la madre. El arte culinario es un conocimiento que, en origen, se ha asociado culturalmente con la mujer, considerada la responsable anónima de la práctica de cocinar, por intermedio de la cual el saber se concreta. Ella explica cómo se prepara el *sarrabulho à modo do Douro* y lo hace motivada por la broma de Tadeus de que el narrador, de origen italiano, lo pueda preparar al volver a su casa y se vea liberado de la exigencia de comer sólo “spaghetti”. Tras darle la receta, mechada con las continuas bromas de Tadeus y su reflexión sobre Jung y la cultura

⁹⁶ “El *sarrabulho* venía en una bandeja de barro, de esas de color marrón con flores amarillas en relieve, de estilo popular. A simple vista, tenía un aspecto repugnante. En el centro de la bandeja estaban las patatas, doradas por la grasa, y alrededor, los trozos de carne y tripas. El conjunto estaba empapado por una salsa marrón que debía de ser de vino o de sangre cocida, no tenía la más mínima idea” (tr. CG y GR).

⁹⁷ “Una delicia, una comida de un sabor refinadísimo [...], un plato magnifico” (tr. CG y GR).

material, en este caso simbolizada en lo culinario, y lo imaginario, representado por el mundo de los muertos, llegan los postres: *papos de anjo*, “papadas de ángeles”, receta de origen conventual. La voz del saber culinario es cedida ahora a Casimiro, quien explica su composición sucintamente: “rossi d’uovo e gelatina di fruta”, y con afán publicitario, agrega: “non c’è un ristorante a Lisbona dove si mangino dei *papos de anjos* come i miei” (47).⁹⁸ La comida concluye, como es de rigor, con “un caffè e una grappa”(48). Tadeus, el fantasma del amigo muerto, reflexiona, poniendo en evidencia un claro contraste entre espíritu y materia, que “l’anima si cura curando la pancia”(48).⁹⁹

El opíparo almuerzo continúa, en esta línea gastronómica, con la visita del narrador al bar del Museo de Arte Antigo. Allí el barman prepara para él un “Sumol di ananas”, bebida gaseosa aromatizada con azúcar, que le ayuda a hacer la difícil digestión. El barman alardea acerca de su habilidad para inventar diversos cócteles y “long-drinks”, los secretos de cuya preparación guarda celosamente. En confidencia con el narrador le revela la receta del *Janelas Verdes’ Dream*¹⁰⁰:

Tre quarti di vodka, un quarto di succo di limone e un cucchiaino di sciroppo di menta piperita, si mette il tutto nello shaker con tre cubetti di ghiaccio, si agita fino a farsi dolere il braccio e prima di servire si toglie il ghiaccio, la vodka e il succo di limone legano perfettamente, e lo sciroppo di menta piperita, oltre a dargli il profumo, gli dà quel colore verde che è necessario per via del nome, non so se mi capisce: verde, “Janelas Verdes”, è fondamentale.(71).¹⁰¹

Con la incorporación de esta receta se quiebra la isotopía narrativa e irrumpe en el texto un tipo de discurso informativo en el que se observa un marcado uso del pronombre “si” (“si mette”, “si agita”, “si toglie”), que lingüísticamente está marcando un receptor anónimo, impersonal, como es el de los recetarios culinarios. Se observa también el empleo de ciertos giros coloquiales que tienden a retroalimentar el mensaje (“non so se mi capisce”), característicos de explicaciones culinarias transmitidas en forma oral, como es la

⁹⁸ “Yemas de huevo y dulce de frutas [...], no hay restaurante en Lisboa donde se coma *papas de anjo* como éstas” (tr. CG yGR).

⁹⁹ “El alma se cura con la barriga” Itr. CG y GR).

¹⁰⁰ El cóctel es invención de Tabucchi, pero su denominación puede asociarse con el nombre de la calle “Janelas Verdes”, en la que se encuentra el museo, conocido por esta razón como *Museu das Janelas Verdes*.

¹⁰¹ “Tres cuartas partes de vodka, un cuarto de zumo de limón y una cucharada de jarabe de menta piperita, se ponen en la coctelera con tres cubitos de hielo, se agita hasta que duela el brazo y se quita el hielo antes de servirlo, la vodka y el zumo de limón combinan perfectamente y el jarabe de menta piperita, aparte de la fragancia, le da un color verde que es necesario a causa del nombre, no sé si lo entiende: verde, Janelas Verdes, es fundamental “(CG y GR).

situación comunicativa que se crea entre el narrador y el barman. Por otra parte, el humor del escritor se filtra una vez más en el texto: "si agita fino a farsi dolere il braccio".

Ahora bien, el momento más significativo de la novela es el ansiado encuentro del narrador con la sombra de Fernando Pessoa, a quien ha buscado todo el día por la tórrida Lisboa. La reunión tiene lugar otra vez en un restaurante en que los comensales son atendidos por un simpático y particular camarero, "la Marianzinha". Después de intercambiar opiniones acerca del vino que acompañará la comida, se entabla un curioso diálogo respecto de los platos que van a ordenar. Las comidas que allí se sirven responden a la creativa *nouvelle cuisine*. La Marianzinha ofrece a los comensales un "menú poético" en virtud del cual el autor crea una risueña amalgama entre términos literarios y culinarios, a la vez que se burla de la *nouvelle cuisine* que detesta, según lo manifestara en la entrevista antes citada.¹⁰² El primer plato que menciona es *Amor de Perdição*, una sopa de cilantro y menudos de gallina. El nombre del plato remite en el plano literario a la novela de igual nombre del escritor romántico portugués Camilo Castelo Branco. Les ofrece también una ensalada de camarones y brotes de soja llamada *Fernão Mendes Pinto* y "mero trágico-marítimo". Mendes Pinto fue, en el plano referencial, un navegante y aventurero que escribió un poema épico en prosa, *Peregrinação*, en el que pone al descubierto el reverso oscuro de la epopeya naviera portuguesa. Por su parte, el adjetivo con que se califica el segundo plato, *trágico-marítimo*, alude a la *Historia trágico-marítima*, un relato de viajes de los siglos XVI y XVII, recopilado por varios autores. El menú poético se completa con "lenguado *interseccionista*", "anguilas de *Gafeira*" y "bacalao *de escarnio y maldecir*". Como se sabe, el "interseccionismo" fue un movimiento poético creado por Pessoa en 1914, que recibió la influencia del cubismo y del futurismo. Se trata de un intento literario por reunir todas las vanguardias.¹⁰³ Por eso, cuando el narrador pregunta cómo está hecho el "lenguado *interseccionista*", el camarero responde: "Ha un ripieno a base di prosciutto[...], per questo è intersezionista, pesce e carne"(123),¹⁰⁴ lo cual provoca una irónica sonrisa de Pessoa, pues el mismo poeta descreía del movimiento que había

¹⁰² "No me gustan las novelas históricas ni la nata en las comidas ni la *nouvelle cuisine*" (Gumpert 94).

¹⁰³ Pessoa definió el movimiento como un "acto estético de carácter europeo". Los poemas que mejor representan esta tendencia son *Lluvia Oblicua*, *Oda Triunfal*, *Oda Marítima* y *Oda a Walt Whitman*.

¹⁰⁴ "Está relleno de fiambres [...], por eso se llama interseccionista, porque es pescado y carne"(tr. CG y GR).

fundado. El otro plato, “las anguilas de *Gafeira*”, un caldo de pescado y de salsa con la cual se bañan las anguilas, recuerda la novela *O Delfim* de José Cardoso Pires, publicada en 1968, y cuya acción se ubica en un lugar imaginario llamado Gafeira, por lo tanto se trata de un topónimo literario y no real. El “bacalao de *escarnio y maldecir*” evoca en la enciclopedia literaria del lector competente la lírica galaico portuguesa cómico-realista que se desarrolló en la Edad Media con el nombre de *cantigas de escarnio y de maldecir*.

Ante tal proliferación de engendros literario-gastronómicos, Pessoa se dirige al narrador y le dice: “Effetivamente la *nouvelle cuisine* è un orrore”(123).¹⁰⁵ Lo cierto es que en este capítulo, Tabucchi ha combinado acertadamente elementos gastronómicos y literarios. El diálogo que mantienen los personajes sintetiza mediante el juego humorístico, parte de la historia literaria portuguesa.

En *Requiem* el acto de comer, tan marcadamente manifiesto en el capítulo comentado, simboliza incorporar la vida, expulsar la muerte. El mismo escritor, al ser preguntado sobre el tema, respondió que “los ritos de la muerte están unidos a los rituales de comida: durante la ceremonia fúnebre se come porque es un modo de conjurar la muerte y afirmar la vida”(Gumpert 188).

Lo gastronómico y la fisiología unidos a la psicología y a la medicina galénica, según la cual los alimentos ingeridos se transforman en humores de cuyo equilibrio depende la salud, pueden ser estudiados en *Sostiene Pereira* y en *La testa perduta di Damasceno Monteiro*.

En la primera novela, el protagonista, un anciano con problemas cardíacos y de obesidad, “sono vecchio[...]sono troppo grasso e soffro di cuore” (61),¹⁰⁶ come continuamente *omelettes* de queso con finas hierbas y bebe diez limonadas por día, excesivamente dulces: “metà bicchiere di limonata e metà di zucchero”(113).¹⁰⁷ Sin embargo, se obsesiona por la salud de su cuerpo, a tal punto que se convierte en un hipocondríaco. Su enfermedad, más que apuntar a lo físico, apunta a lo psíquico, por eso se interna en una clínica donde lo someten a la talasoterapia y donde se practica un tipo de medicina, ejercida por los *philosophes-médicens*, cuyos métodos terapéuticos relacionan la fisiología con la psicología y la filosofía. Uno de ellos, el doctor Cardoso, especialista en

¹⁰⁵ “En efecto, la *nouvelle cuisine* es un horror” (tr. CG y GR).

¹⁰⁶ “Soy viejo[...], estoy demasiado gordo y sufro del corazón” (tr. CG y GR).

¹⁰⁷ “La mitad del vaso de limonada y la otra mitad de azúcar” (tr. CG y GR).

dietética y psicología, conocedor de los nexos que unen el cuerpo con la psique, le recrimina los excesos en la ingestión de *omelettes* y de limonadas. Los malos hábitos alimenticios del Sr. Pereira y su obesidad se originaron después de la muerte de su esposa. Como solitario que es, Pereira tiene la costumbre de comer sólo, actitud que modificará en parte cuando se presentan en su vida Monteiro Rossi y su amiga Marta. Con ellos compartirá sus comidas, abandonando su hábito de comer aislado y en una demostración de afecto, cocinará para el joven revolucionario.

Pereira, como hipocondríaco, desarrolla una conducta de atención vigilante hacia sí mismo. Por otra parte, el equilibrio de su cuerpo y de su psique se ve dañado por la ingesta de alimentos no adecuados y por la errónea dosificación, por los excesos desaprensivos. Por eso el doctor Cardoso en la clínica talasoterápica le impone un régimen estricto sobre la base de agua mineral, pescado, vegetales y macedonia de frutas, sin azúcar y sin helado. El *regimen sanitatis* que gobierna la mente y las emociones, se encuentra desestabilizado en el anciano periodista. Desde el punto de vista psicológico, en su alimentación entran en juego mecanismos de compensación a través de los cuales mitiga sus carencias afectivas. El deseo de lo dulce -las limonadas con azúcar, o mejor, el azúcar con limonada- estimula en él el deseo inconsciente de recrear de modo artificial el soñado nivel de acciones edénicas; en este sentido resulta significativo su recurrente sueño de juventud con la playa La Granja donde conoció a su mujer y con sus baños en el mar.

Otro personaje tabucchiano, en este caso un sibarita, el abogado Loton de *La testa perduta*, comparte sus aventuras culinarias con el joven periodista Firmino. Como en otras narraciones de Tabucchi, volverán a hacer su aparición “il riso di fagioli, affogato in un sugo castano [di] aspetto poco invitante” (120), ¹⁰⁸que provoca cierta repugnancia en el periodista más acostumbrado al *fast food* que a la elaborada cocina portuguesa y el mondongo al estilo de Oporto, que causa náuseas en Firmino con sólo pensar en la especialidad.

El novelista atribuye a su personaje Loton el gusto por el buen comer. Quizá, como en Pereira, esta necesidad de alimentarse en exceso se deba a un mecanismo de compensación afectiva, pues el abogado había tenido en el pasado desencantos sentimentales que afectaron su sistema emocional.

¹⁰⁸ “El arroz con alubias, bañado en una salsa marrón [de] aspecto repugnante” (tr. CG y GR).

En conclusión, a través de un breve recorrido por algunos textos de Antonio Tabucchi considerados relevantes para la cuestión que se presenta, se ha pretendido dar cuenta de cómo el tema culinario se amplifica y adquiere pluralidad de significaciones que permiten establecer distintas categorías conceptuales: desde el punto de vista narratológico, como metaenunciado en el cuento “Il gioco del rovescio”; como saber cultural, con valor antropológico y juego literario en *Requiem*; con sentido fisiológico y psicológico en *Sostiene Pereira* y en *La testa perduta di Damasceno Monteiro*.

En la diacronía de la producción tabucchiana el tema culinario se repite con numerosas variantes funcionales y alcanza, de acuerdo con las lecturas que de él se hagan, distintos niveles de significación.

El escritor ha señalado que sus historias están llenas de agujeros y que deja la tarea de cerrarlos al lector, aunque no está muy de acuerdo con que esto se practique (De Liederkerke 86-89). Aquí lo que hemos tratado de hacer es simplemente descubrir esos agujeros, presentarlos y sistematizarlos.

2.5. LO LUSITANO. EL AMOR POR PORTUGAL Y SU LITERATURA

Portugal, su geografía, su gastronomía, su literatura y su cultura en general, forman el cañamazo de una importante cantidad de textos de Antonio Tabucchi.¹⁰⁹ La pasión por ese país y el amor por sus escritores lo han convertido en uno de los estudiosos italianos más destacados de la cultura portuguesa. Tan gran aprecio lo conduce a concebir la mayoría de sus textos desde una perspectiva lusitana en cuanto a la creación de atmósferas, a la representación del espacio y a la idiosincrasia portuguesa de sus “seres de papel”. Incorpora también en sus narraciones personajes referenciales de la literatura, que reelabora y entreteje con sus propias ficciones. Portugal es para Tabucchi –lo ha manifestado- su segunda patria. Allí pasó varios años como director del Instituto Italiano de Cultura de Lisboa y en la actualidad vive la mitad del año en esa ciudad. Se ha casado con una lisboeta, María José de Lancastre, y es padre de “una hija, más portuguesa que italiana y de un hijo, más italiano que portugués” (López 3-4). En mayo de 2004, se le ha otorgado la

¹⁰⁹ La amplitud del tema exigiría, en sí misma, la elaboración de una tesis. Sólo será tratado aquí desde el punto de vista literario. Con el fin de completar el enfoque, se incluye en la tabla de relación, ubicada en el Apéndice, una nómina de novelas y cuentos que lo desarrollan.

ciudadanía portuguesa en mérito a su actividad en favor de la cultura lusitana y a su profunda consideración hacia ese país.

Ha dictado cursos en Italia sobre el poeta brasileño Carlos Drummond de Andrade –muerto en 1987-, a quien, dice, tuvo la fortuna de conocer en Río de Janeiro. Ha encarado la traducción al italiano de su obra y la de uno de los más destacados narradores brasileños de la primera mitad del siglo XX, João Guimarães Rosa, artífice de imágenes de gran virtuosismo, quien le inspiró su relato “Il fiume” (*SFSPT*).

Sorprendentemente, en Italia, un país donde han surgido altas voces poéticas, el nombre de Fernando Pessoa era hasta hace unos veinticinco años, poco conocido; sólo era leído por un minúsculo número de “pessoístas” que formaban un círculo cerrado. Tabucchi fue quien lo difundió en la península mediante una tarea muy paciente de orfebre literario, en sus narraciones, ensayos y traducciones.

Entre los autores portugueses incluidos en su obra, destacamos a Antero de Quental, y, redundante es decirlo, a Fernando Pessoa.

El escritor italiano dedica uno de los fragmentos de *Donna di Porto Pim*, ambientado en la isla Azores, al “grande e infelice poeta che misurò gli abissi dell’universo e dell’animo umano col breve compasso del sonetto”, Antelo de Quental.¹¹⁰

El novelista construye una microbiografía del poeta romántico, en la que se cruzan vida y obra, para contar su trágica historia. Arranca desde su infancia en las islas Azores, entre pastizales y naranjos. Su niñez estaba acompañada de canciones arcaicas, cantadas por sirvientas que provenían de “pueblos de lava”, como Caldeiros y Pico de Ferro. Luego, cuando creció, su maestro Feliciano de Castilho lo instruyó en el arte de rimar. Hombre ya, marchó hacia Coimbra a realizar estudios universitarios. Allí conoció el amor y se interesó por las leyes que hablaban de la igualdad y de la dignidad de los hombres. Escribió entonces, ardorosos y perfectos sonetos. Después viajó por distintos países y, de regreso a Portugal, se hizo socialista. Vivió entre campesinos y siguió escribiendo sonetos llenos de sarcasmo y de furor. Paulatinamente su humor fue cambiando; un médico de París le diagnosticó histeria. En sus escritos empezó a aparecer la palabra “Nada”, que le pareció la

¹¹⁰ “Excelso e infeliz poeta que midió los abismos del universo y del espíritu humano con el breve compás del soneto” (tr. n).

más perfecta. Finalmente, o ya porque experimentaba un vacío existencial, o ya por la enajenación incipiente que sufría, se suicidó.

La vida de Antero de Quental es relatada por el narrador con matices afectivos hacia el poeta. La historia de su vida se va enhebrando con detalles que por momentos alcanzan cierto tono fabuloso. Se trata, en síntesis, de otro de los naufragios que aparecen en *Donna di Porto Pim*, en este caso, de uno, si se quiere más dramático, ya que se refiere al naufragio de una vida.

En cuanto al otro poeta, Fernando Pessoa, su vida y su obra se diseminan en toda la producción del novelista. Casi, diríamos que, en el funcionamiento discursivo, no hay página en que el lector no tropiece de manera directa o indirecta, por un procedimiento de intertextualidad interna, con el nombre del poeta, con sus heterónimos o con aspectos de su producción. En numerosas ocasiones comentó cómo nació su entusiasmo por Pessoa: descubrió al poeta portugués por casualidad, cuando era estudiante del primer curso de Filosofía y Letras. Si se conocen los “pequeños equívocos sin importancia” de sus personajes que luego se transforman en grandes errores, y sus “juegos del revés”, no puede asombrarnos esta declaración. Durante un viaje a París compró en una *bouquinerie* un pequeño libro en francés: *Bureau de tabac (Tabacaria)* de Fernando Pessoa. Era una traducción, sin el texto original. Lo leyó en el tren y su seducción fue inmediata. Se entusiasmó tanto que nunca pudo abandonarlo. El poema, firmado por Álvaro de Campos, comienza: *Não son nada / Nunca serei nada./ Não posso querer ser nada. / À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.*¹¹¹

Pero penetremos en el misterio de esta cautivamente “*simpathia*” del novelista italiano por el poeta portugués. Tabucchi lo admira “porque, a través de su poesía, ha construido en realidad un universo novelesco, ideando algunos personajes como Álvaro de Campos, Ricardo Reis y Bernardo Soares, que en lugar de ser personajes que actúan, son seres que crean [...]. Pessoa edificó una especie de teatro en el cual hay actores, pero donde falta el guión. Se trata, en todo caso, de una gran construcción novelística” (Gumpert, 52). Fundamentalmente le interesa la multiplicidad de seres en que se desdobra el mismo poeta y su capacidad para mantener, a pesar de ello, una gran unidad sin desquiciarse.

¹¹¹ “No soy nada. / Nunca seré nada. / No puedo querer ser nada. / A parte de eso, tengo en mí todos los sueños del mundo” (tr. n).

Si bien, como ya se señaló en reiteradas ocasiones, la obra de Tabucchi está impregnada de la de Pessoa, donde se pone más en evidencia es en *I dialoghi mancati*, en *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*, en el “Sogno di Fernando Pessoa, poeta e fingitore” (SS), en *Requiem* y en su ensayo *Un baule pieno di gente*.

I dialoghi mancati (1988) consta de dos monólogos: el primero, “El señor Pirandello es requerido en el teléfono” y el segundo, “El tiempo apremia”. En el primero, la acción se desarrolla en 1935, año de la muerte de Pessoa. Un actor mediocre, contratado por una clínica psiquiátrica, improvisa en el escenario *a soggetto*: actúa sin libreto, como en la antigua Commedia dell’Arte. El personaje, caracterizado como un hombre alto, vestido de oscuro, con un moño en forma de pajarita, anteojos redondos, sombrero e impermeable, dice representar a Fernando Pessoa o cree serlo: “Eccomi, sono Pessoa, o così / mi hanno detto di essere, / diciamo che sono un attore / e sono venuto per divertivi, / oppure, se più vi piace, / sono Pessoa che finge di essere un attore/ che stasera interpreta Fernando Pessoa.”(16).¹¹² Y a continuación da todos los datos de filiación del poeta. Agrega luego que quisiera hablar por teléfono con Pirandello porque al dramaturgo le interesan las almas en pena de los actores, y afirma: “Sono un attore, sono un poeta”(18).¹¹³ Confía en que el escritor siciliano pueda ayudarlo a superar esa situación de incertidumbre existencial en la que se encuentra, porque él sabe liberar a los personajes que son esclavos de un rol o de una máscara. Es consciente de que el destino de su vida de actor es vivir numerosas vidas, la mayor cantidad de existencias posibles, porque su aspiración es ser muchos, vivir en modo plural, como es plural el universo. En relación con esta idea, en el *Livro do desassossego*, cuando se refiere a las múltiples personalidades que cohabitan en un mismo yo, Bernardo Soares dice: “Soy el escenario viviente por donde pasan varios actores representando diversas piezas” (fragmentos 299; 284).

Sobre esta línea temática de base, convocados por Tabucchi se enhebran varios elementos de la vida y de la poética de Pessoa y de Pirandello. Son pues, tres ángulos de una figura cuyo vértice común es la búsqueda de la identidad a través de la pluralidad de seres.

¹¹² “He aquí, soy Pessoa o así / me dijeron que fuera / digamos que soy un actor / y vine a divertirlos / o quizá, si más os agrada / soy Pessoa que finge ser un actor / que esta noche interpreta a Fernando Pessoa” (tr. n).

¹¹³ “ Soy un actor, soy un poeta” (tr. n).

En una de las habituales notas que a modo de prólogo suele colocar el novelista en sus trabajos, explica que -dato que también se pone en boca del monologuista en el cuerpo del texto-, aunque coevos, Pirandello y Pessoa nunca se conocieron a pesar de que el escritor de *Sei personaggi in cerca d'autore* había viajado a Lisboa en 1931, donde permaneció algunos días para asistir al estreno mundial de su obra *Sogno...ma forse no*. Sin embargo, la concepción literaria de ambos autores respecto de las vidas virtuales incluidas en un mismo yo, estaba muy próxima. En 1921, Pirandello presenta el metateatro -el teatro en el teatro- en la tragedia del personaje, su necesidad de ser, de adoptar una forma. Por otra parte, Pessoa, al igual que Pirandello, crea la máscara por medio de las vidas posibles de sus heterónimos, de los múltiples seres que nos habitan, de esos gérmenes de la personalidad de los que habla André Gide. Tabucchi se apropia de este elemento común de la poética de ambos autores para construir el monólogo. Además, el tema de la locura también rozó a los dos autores, por razones familiares. En una carta a Ofelia Queiroz, prometida de Pessoa, el poeta manifiesta el propósito de internarse en una clínica para enfermos mentales en Cascais, porque dice que las “visitas” de sus personajes le provocan turbación pues lo despiertan en medio de la noche y lo obligan a escribir en forma continua.

Por otra parte, en el monólogo, Tabucchi convoca a uno de los personajes de Pirandello, Madame Pace, la dueña del prostíbulo de *Sei personaggi*. Su fantasmagórica figura es evocada por el actor-poeta en un pasaje de la obra. En la boca de éste también son puestos algunos de los versos de Pessoa. En un poema, con reminiscencia de Marinetti, Álvaro de Campos, dice : “O binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo. / O que há é pouca gente para dar por isso”(O binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo).¹¹⁴ Y el actor de Tabucchi comenta: “diciamo qual cosa di perfetto e di eterno, come il binomio de Newton” (39).¹¹⁵

Desde el punto de vista discursivo, el parlamento del actor mimetiza los versos del poeta portugués. Un personaje ausente, Pirandello, con el cual se quiere dialogar, deviene la proyección de un deseo, una metáfora cuya significación puede ser asociada con el rol del escritor, pues como el actor, crea personajes de ficción, y, en este sentido, actor y escritor son similares.

¹¹⁴ “El binomio de Newton es tan bello como la Venus de Milo. / Lo que sucede es que poca gente se da cuenta de ello” (tr. n).

¹¹⁵ “Digamos algo tan perfecto y eterno, como el binomio de Newton” (tr. n).

Las palabras del actor son vasos comunicantes entre el pensamiento de Pirandello y el de Pessoa, que plantean una problemática común que Tabucchi recodifica en su texto.

En *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* (1994), el poeta y sus heterónimos son recreados una vez más por la imaginación del escritor italiano. El relato lleva el subtítulo de “Un delirio”. Se trata de un sueño, una alucinación en la que Pessoa, antes de morir, se encuentra con estos seres a los que ha dado una vida ficcional. Desde el 28 al 30 de noviembre de 1935, Fernando Pessoa está internado, enfermo de cirrosis hepática, en un hospital de Lisboa. A punto de morir, y en diálogo con los “autores” de sus poesías, repasa su vida. Ellos son presencias larvales que conversan con su creador. Gran parte de estos diálogos se construyen con fragmentos y palabras que son el eco de versos por él creados y firmados por Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Bernardo Soares y Antonio Mora, criaturas a quienes otorgó una existencia virtual. De esos recuerdos surgen, entre otros, su amistad con Sá-Carneiro, su amor frustrado por Ofelia Queiroz, la única mujer a la que amó y quien decidió abandonar para seguir su destino de escritor, su infancia y su cariño por la abuela paterna Dionisia, que murió en un manicomio de Lisboa.

Respecto de sus heterónimos, escribe en una carta fechada en enero de 1935 y dirigida al ensayista Adolfo Casais Monteiro, quien publicó la primera antología póstuma del poeta:

El origen de mis heterónimos es el hondo rastro de histeria que existe en mí. No sé si soy simplemente histérico, o si soy, más propiamente, un histeroneurasténico. Tiendo a esta segunda hipótesis, porque hay en mí fenómenos de abulia que la histeria, propiamente dicha, no encuadra en el registro de sus síntomas. Sea cual fuere el origen mental de mis heterónimos está en mi tendencia orgánica y constante a la despersonalización y a la simulación[...]. Desde niño tuve la tendencia a crear en torno a mí un mundo ficticio, de rodearme de amigos y conocidos que nunca existieron[...] Esta tendencia, que me viene desde que me acuerdo de ser un yo, me ha acompañado siempre.[...]. Recuerdo, así, al que me parece haber sido mi primer heterónimo, o mejor, mi primer conocido inexistente, un cierto *Chevalier de Pas*, de mis seis años, y cuya figura, no enteramente vaga, aún conquista aquella parte de mi afecto que confina con la saudade[...]. Esta tendencia a crear en torno de mí otro mundo, igual que este, pero con otra gente, nunca me salió de la imaginación. (*Obra Poética*, T. I, 322-323)

Y sobre el tema, en el *Livro do desassossego*, escribe: “Creé en mí varias personalidades. Creo personalidades constantemente. Cada sueño mío es inmediatamente, apenas aparece soñado, encarnado en alguna persona, que pasa a soñarlo, y no yo. Para

crear, me destruí; tanto me exterioricé dentro de mí, que dentro de mí no existo ya sino exteriormente”(fragmentos 299; 284).

Pero esto va más lejos, Pessoa no sólo da a estas presencias un nombre, sino que les crea una historia personal.

El primer heterónimo de Pessoa que aparece en *Gli ultimi tre giorni* es Álvaro de Campos.¹¹⁶ Había nacido -según la bioficción del poeta- en Tavira el 15 de octubre de 1890, y es tan puntual que da hasta la hora de su nacimiento, la 1 y 30 de la tarde. Estudió en Glasgow, donde se graduó de ingeniero naval. Era alto -medía 1,75 m-, y delgado y tendía a encorvarse un poco. En unas vacaciones había hecho un viaje a Oriente de donde resultó un poema, *Opiário*. En Álvaro de Campos se alterna la poética decadente, la futurista y la vanguardia en general. Es el “autor” de “Tabacaria”, calificada por Tabucchi como “La più bella poesia del secolo”(*Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*, 61). Ahora bien, resulta interesante observar cómo el novelista italiano recrea este heterónimo. En el texto, como ya se ha dicho, es el primero en aparecer y esto sucede cuando el Pessoa ficcional está bajo los efectos del láudano. En la carta a Adolfo Casais Monteiro, citada, Pessoa dice que, al igual que Bernardo Soares, Álvaro de Campos siempre se le aparece cuando se encuentra cansado y somnoliento, cuando tiene un poco suspendidas las facultades de raciocinio y de inhibición (322). Este detalle, en apariencia irrelevante, es un indicio pertinente para comprender el modo en el que Tabucchi trabajó para construir el texto, y lo revela lector atento e investigador profundo de la obra del poeta portugués.

Pessoa personaje recrimina a su heterónimo el haber sido el causante de su ruptura con Ofelia Queiroz. Álvaro de Campos argumenta que esa muchacha no le convenía, que lo había hecho para su bien. Relacionada con esta situación existe una carta, en verdad, si esta palabra puede ser lícita tratándose de Pessoa histórico y no ficcional, fechada el 25 de septiembre de 1929 y firmada por el ingeniero naval, en la que persuade a la muchacha de no continuar su relación sentimental con el “abyecto y miserable individuo Fernando Pessoa”, y enumera, en forma humorística, lo que a su pedido le prohíbe: “1) pesar menos gramos; 2) comer poco; 3) no dormir nada; 4) tener fiebre; 5) pensar en el individuo en cuestión.”, y agrega:

¹¹⁶ Álvaro de Campos es el poeta del vértigo, del deseo de sentirlo todo en plenitud. “Es el doble extrovertido de Pessoa” (Bréchon 258).

Por mi parte, y como íntimo y sincero amigo que soy del maleante de cuya comunicación (con sacrificio) me encargo, aconsejo a V.E. a que coja la imagen mental, que acaso se haya formado del individuo cuya sola cita está estropeando este papel razonablemente blanco, y tirar esa imagen mental al pilón por ser materialmente imposible dar ese justo Destino a la entidad fingidamente humana a quien le competiría, si hubiese justicia en el mundo. (*Obra Poética*. T.II, 346)

Como resulta notorio, ante tamaña carta, la novia desistió de continuar la relación. En rigor, lo que Álvaro de Campos-Pessoa está tratando de decirle con razones absurdas, es que debe seguir sin trabas su destino de escritor. Pero volvamos al relato de Tabucchi. Álvaro de Campos manifiesta a Pessoa moribundo que todas las cartas de amor que le escribió a Ofelia fueron ridículas. Para la construcción del pasaje, el novelista tiene muy presente una composición, atribuida a este heterónimo, que dice: “*Todas as cartas de amor são / Ridículas. / Não seriam cartas de amor se não fossem / Ridículas*”;¹¹⁷ y todas las estrofas terminan con el mismo latigillo de “ridículas”.

Sobre el final del encuentro, Álvaro de Campos, acercándose a la cama del enfermo, le confiesa que a pesar de que en sus odas futuristas nada es tomado en serio y que sus poesías están impregnadas de nihilismo, él también ha amado, con consciente dolor. Entonces Pessoa lo absuelve en nombre del amor y de la humanidad que demuestra poseer. Es la mirada de comprensivo afecto que Tabucchi derrama sobre Campos-Pessoa.

En su libro, *Un baule pieno di gente*, el escritor italiano observa que “la figura di Álvaro de Campos, per un lettore di oggi, è in certo modo un paradigma. Le sue angosce, le sue nevrosi, i suoi cinismi, la sua disponibilità alla contraddizione, il fatto di essere essenzialmente un falito, il suo sguardo allucinato e metafisico sono le sue stimmate. E viste al positivo, la sua grandezza”(59).¹¹⁸

El otro fantasma que aparece ante el poeta es el Maestro, Alberto Caeiro.¹¹⁹ Pessoa lo recibe con una frase irónica: “Ave Maestro, morituri te salutant”(23). En la carta a Casais Monteiro, el poeta explica cómo nació este heterónimo: “Fue el 8 de mayo de 1914 [...]. Escribí treinta y tantos poemas de un tirón [...]. Fue un día triunfal de mi vida y nunca

¹¹⁷ “Todas las cartas de amor son / Ridículas. / No serían cartas de amor si no fuesen / Ridículas (tr. n).

¹¹⁸ “La figura de Álvaro de Campos, para un lector de hoy, es en cierto modo un paradigma. Su angustia, su neurosis, su cinismo, su disponibilidad a la contradicción, el hecho de ser esencialmente un fracasado, su mirada alucinada y metafísica son sus estigmas. Y visto en positivo, su grandezza” (tr. n).

¹¹⁹ Caeiro es el heterónimo más alejado de Pessoa ortónimo (así se llama Pessoa cuando se refiere a sí mismo, es decir al autor de existencia concreta). Su universo es lineal, sin relieves, sin significados, porque como objeto se autosignifica. En su poesía la visión del mundo aparece desnuda de toda subjetividad. De este modo, la relación con las cosas resulta inmanente.

podré tener otro así. Abrí con un título ‘O guardador de rebanhos’ y lo que siguió fue la aparición de alguien en mí a quien di de inmediato el nombre de Alberto Caeiro [...], había aparecido en mí mi maestro”(*Obra poética*. T.I, 324).¹²⁰ Alberto Caeiro pasó su breve vida en una aldea de Ribatejo, en casa de una tía abuela. Se trata de un ser solitario y contemplativo. Pessoa lo describe como un hombre rubio, pálido, de ojos azules y de estatura mediana. Escribió poesías elegíacas e ingenuas. El poeta lo llama “su maestro” porque elaboró una doctrina y ejerció una crítica que lo liberaron del decadentismo al que estaba encadenado. Tabucchi lo toma como materia narrativa de otros de sus textos, en el “Sogno di Fernando Pessoa, poeta e fingitore” de *Sogni di sogni*. En este relato encantador, el personaje de Pessoa sueña que se ha transformado en un niño y viaja a Sudáfrica, donde vive y se educa en una escuela inglesa. El escritor lo capta en la candidez de la niñez y en la ingenuidad de su inocencia, vestido con pantalones marineros y en diálogo con Alberto Caeiro. En ese encuentro también está una viejita que no es otra que la tía abuela de Caeiro. El maestro le dice una frase muy significativa: “io sono lei”(frase que recuerda la de Rimbaud: *Je est un autre*, a quien, además, Tabucchi incluye en uno de sus *Sogni di sogni*) y agrega: “Sono la parte più profonda di lei, la sua parte oscura. Per questo sono il suo maestro”(66).¹²¹ El cuento se cierra con un rasgo de cándido humor, cuando el niño vuelve a ser hombre y le crece el bigote.

La imagen de Caeiro, observa Tabucchi en *Un baule pieno di gente*, “no consiste tanto in un’opera quanto in un’esistenza. Caeiro no è un poeta: è un santone, un guru. Forse non è neppure un uomo, è un occhio che scruta il mondo”(66).¹²²

Otro personaje que dialoga con Pessoa es Ricardo Reis,¹²³ discípulo de Alberto Caeiro -el primero de los heterónimos creados por el poeta, sin considerar los aparecidos en la infancia y adolescencia-. El novelista italiano trabaja aquí una vez más con datos tomados de los escritos pessoanos. Reis muestra afinidades físicas con Pessoa; como el

¹²⁰ En el poema *O guardador de rebanhos*, una de las poesías más difundidas de Alberto Caeiro, el “yo lírico” se define: “Ser poeta não é uma ambição minha. / É a minha maneira de estar sozinho”. (“Ser poeta no es una ambición mía / Es mi manera de estar solo” (tr. n)).

¹²¹ “Soy su parte más profunda , su parte oscura. Por eso soy su maestro” (tr. n).

¹²² “No consiste tanto en una obra cuanto en una existencia. Caeiro no es un poeta: es un santón, un gurú. Quizá, no es ni siquiera un hombre, es un ojo que escruta el mundo” (tr. n).

¹²³ Sus divisas son tanto el *sustine et abstine* y el *ne quid nimis* de los estoicos, como el *carpe diem* de los epicuros. Existe en sus textos un ascético gozo de la sustancia volátil del tiempo que se disuelve instantáneamente. Su obra, como la de todos los grandes líricos, es una celebración de la palabra, una exaltación de la escritura poética (Bréchon 246, 252-254).

poeta, es delgado con tendencia a encorvarse, usa monóculo y cabello echado a un lado. Aunque médico de profesión, practicó una poesía sensista, materialista y clásica. Amante del mundo grecolatino, aprecia la lírica de Horacio y de Píndaro. De gustos exquisitos, dedica varias horas al ocio y a la composición. Entre todos los heterónimos es el que más trabaja la forma y la depuración de la imagen. Es autor de *Odas* en las que traduce gran refinamiento artístico. En el texto de Tabucchi, Ricardo Reis comenta a Pessoa que ha regresado de un viaje imaginario por Brasil y, en efecto, después de la instauración de la república portuguesa, Reis se exilió en Brasil, pues sostenía ideas monárquicas. En la ficción tabucchiana insiste en que no ha abandonado Lisboa, porque no le gusta viajar. Al despedirse de su creador le promete un nuevo encuentro, pero esta vez “oltre il nero fiume che cinge l’Averno (33)”.¹²⁴

El discurso de Reis, como el de los otros heterónimos, se moldea sobre la concepción que tuvo el poeta al querer imponerlos en la realidad, en este caso preciso, con evocaciones de la cultura clásica.

El cuarto de los heterónimos, ayudante contable que vivió una existencia mediocre en una habitación de pensión, es Bernardo Soares. Es el autor de un *journal intime*, un diario lírico y metafísico, uno de los textos más interesantes de Pessoa, un “work in progress”, una verdadera “opera aperta”, titulado *Livro do desassossego*,¹²⁵ “un libro-progetto, un libro mítico, summa di ogni destino e del mondo”, lo define Tabucchi en un *Baule pieno di gente* (68).¹²⁶ Pessoa cuenta en el prefacio del libro, que conoció a Bernardo Soares por casualidad, en una especie de taberna, y allí entablaron amistad. En realidad el poeta lo define como un semiheterónimo, porque se trata de una simple mutilación de su personalidad. (15).

El escritor toma para construir su relato el momento en que nace esta amistad, podríamos decir “gastronómica”. Soares le ofrece a un Pessoa enfermo su sopa preferida: callos al estilo de Oporto. Este hecho tiene un anclaje en la realidad; en una oportunidad se los habían servido fríos y el poeta se quejó. El disgusto fue transpuesto en una poesía firmada por Álvaro de Campos titulada “Dobrada à moda do Porto”, en la que de forma

¹²⁴ “Más allá del negro río que ciñe el Averno” (tr. n).

¹²⁵ Se trata del diario de un alma y, contemporáneamente, de una extraordinaria antinovela.

¹²⁶ “Un libro proyecto, un libro mítico, suma de todo destino, y del mundo” (tr.n).

humorística relaciona la frialdad de los callos con la frialdad del amor. El poeta se pregunta por qué si pidió amor, le sirvieron callos fríos.

La última visita la recibe el 30 de noviembre, el día de su muerte, y se la hace el poeta y filósofo panteísta Antonio Mora, autor de *Regresso dos Deuses*, cuyo manuscrito confía a Pessoa. Vuelve a aparecer aquí una vez más, como un “leitmotiv”, el tema de la locura, ya que Mora pasó gran parte de su vida internado en una clínica psiquiátrica de Cascais, donde lo conoció el autor de *Mensagem*. Respecto de este tema, el Pessoa tabucchiano dice que “la follia è una condizione inventata dagli uomini per segregare la gente che dà fastidio alla società”(50).¹²⁷ En esta afirmación que el autor pone en boca de su personaje, creemos ver alguna huella de la *Histoire de la folie* y de *Surveillir et punir* de Michel Foucault. Tabucchi se manifiesta como un vampiro textual. El mismo declara que “roba mucho a los demás”.

El moribundo le comenta a Mora: “tutti gli scritti che mi ha consegnato quel giorno che ci siamo visti alla clinica psichiatrica di Cascais io li ho conservati in un baule. È un baule pieno di gente, ormai perché i personaggi fanno fatica a starvi dentro”(51),¹²⁸ y le vaticina que un gran crítico que se llama Coelho descubrirá su *Regresso dos Deuses*. Mora le pregunta si es el poeta Coelho Pacheco, y Pessoa le responde que no, que se trata de un investigador, un hombre que descifrará su caligrafía y la de Mora, “un uomo di grande valor che ci farà conoscere nel mondo”.(51).¹²⁹ Tabucchi en *Un baule pieno di gente*, informa que Jacinto do Prado Coelho, estudioso de Pessoa, hizo conocer en años recientes algunos fragmentos de un sorprendente manuscrito que contenía el baúl, titulado *Na casa de saúde de Cascais*, en el cual un visitante (quizá el mismo Pessoa) describe a Antonio Mora mientras pasea por el patio del manicomio ataviado con una toga romana, recitando el lamento de Prometeo de la tragedia de Esquilo(50).

Sobre el final, el poeta advierte que es hora de partir, de dejar este teatro de imágenes que llaman vida. Se lamenta: “vivere la mia vita è stato vivere mille vita, sono

¹²⁷ “La locura es una condición inventada por los hombres para segregar a la gente que da fastidio a la sociedad” (tr. n).

¹²⁸ “Todos los escritos que me ha entregado ese día en que nos vimos en la clínica psiquiátrica de Cascais, yo los he conservado en un baúl. Es un baúl lleno de gente, y ya los personajes se cansan de estar dentro de él” (tr. n).

¹²⁹ “Un hombre de gran valor que nos hará conocer en el mundo” (tr.n).

stanco, la mia candela si è consumata, la prego, mi dia i miei occhiali” (55),¹³⁰ dato biográfico que el novelista transporta a la ficción. El creador de tantas vidas posibles, de tantos seres, se despide de su propia vida con un gesto tan trivial, tan sencillo como colocarse los anteojos, que por otra parte es un signo identificador de la personalidad del poeta “più misterioso del Novecento”(*Un baule*, 9), como lo llama el novelista italiano.

En su ensayo sobre Pessoa, Tabucchi señala que:

Pessoa non ha creato quattro poeti (per dire unicamente dei personaggi maggiori) solo per glossare la sua solitudine. In realtà ciascuno dei quattro dibatte a sua volta, e in maniera drammatica, i grossi temi del pensiero e della poesia del nostro secolo. L'ortonimo è l'esoterico e il místico delle poesie ermetiche e di *Mensagem*, l'esteta che dissipa il paulismo per poi sperimentare nell'avanguardia intersezionista di *Chuva Oblíqua* le nuove suggestioni di spazio e di tempo che il Novecento sta scoprendo; ma è anche il brivido metafísico, il terrore dell'uomo di fronte alle cose, il male di vivere e l'autognosi, il dolore della guerra. Campos, il futurista contraddittorio, ardente e angustiato, è il rovello gnoseologico, l'uomo che cerca “l'anello che non tiene” e che si arrende alla terribili *plausibilità* del reale. Caeiro, il fenomenologo, è l'Occhio, l'olimpica e insieme tenebrosa ricognizione del mondo. Reis, il monarchico in esilio che tiene Orazio per *livre de chevet*, è, col suo bizzarro neoclassicismo, l'ironica accettazione di un mondo incomprensibile e immutabile (38).¹³⁰

De la galaxia de heterónimos, el autor italiano solo ha tomado en *Gli ultimi tre giorni*, aquellos más significativos para su propósito y que se adaptan mejor a su poética. Pero, quizá el libro más interesante desde el punto de vista narratológico que Tabucchi dedica a Pessoa, sea *Requiem*.

El texto fue redactado originariamente en lengua portuguesa. Se trata de diálogos que un “yo narrante”, innominado, mantiene con distintos personajes hasta que finalmente logra encontrarse con el fantasma de Fernando Pessoa. En un estado entre la realidad y la ensoñación, el narrador se halla, casi sin advertirlo, un domingo de verano en una Lisboa tórrida y desierta. Se afana por ir al encuentro de un personaje ilustre, pero ignora cómo

¹³⁰ “Vivir mi vida fue vivir mil vidas, estoy cansado, mi candela se ha consumido; le ruego, alcánceme mis anteojos” (tr. n).

¹³⁰ “Pessoa no ha creado cuatro poetas (por decir únicamente los personajes mayores), sólo para glosar su soledad. En realidad cada uno de los cuatro debate a su vez, y de una manera dramática, los importantes temas del pensamiento y de la poesía de nuestro siglo. El ortonimo es el esotérico y el místico de la poesía hermética y de *Mensagem*, el esteta que disipa el paulismo para después experimentar en la vanguardia interseccionista de *Chuva oblíqua* las nuevas sugerencias del espacio y del tiempo, que el Novecientos está descubriendo; pero es también el escalofrío metafísico, el terror del hombre frente a las cosas, el mal de vivir y de autoconocerse, el dolor de la guerra. Campos, el futurista contradictorio, ardiente y angustiado, es el berrinche gnoseológico, el hombre que busca “el anillo que no tiene” y que se rinde a la terrible *plausibilidad* de lo real. Caeiro, el fenomenólogo del mundo. Reis, el monárquico en exilio, que tiene a Horacio por *livre de chevet*, es, con su bizzarro neoclassicismo, la irónica aceptación de un mundo incomprensible e inmutable” (tr.n).

hacerlo. En esas doce horas en que transcurre el relato, el pasado reevocado se yuxtapone al futuro y al presente para implicarse mutuamente. Esta revisitación temporal recicla situaciones vividas y las proyecta sobre un tiempo sin tiempo, en una especie de acronía en la que se observa la anticipación de hechos dentro de la retrospección, situaciones que se remontan hacia delante dentro de una referencia al pasado.

La novela se abre con una nota en la que el autor aclara porqué escribió en portugués su historia y agrega que en rigor debía haberlo hecho en latín, porque eso es lo que marca la tradición, pero que como no lo maneja muy bien, prefirió el portugués ya que es una lengua que está impregnada de afecto y de reflexión. Agrega que *Requiem*, además de ser una “sonata”, es un sueño, tema caro a Tabucchi, en el que el personaje se encuentra con vivos y muertos en un mismo plano y dialoga con ellos. Deja sentado que, sobre todo, el libro quiere ser un homenaje a Portugal, país que ha adoptado como propio.

Tras la nota, aparece un inventario de personajes, como si se tratase de una obra teatral, con los que el narrador dialoga en su peregrinación por Lisboa. Una vieja gitana, como el niño-mono de *Notturmo Indiano*, le predice el futuro en forma vaga y misteriosa. Le dice que el personaje que busca sólo está en su memoria y en su sueño, y le indica como posible lugar para hallarlo el cementerio dos Prazeres;¹³² pero esto resulta sólo un punto de partida. Su búsqueda lo conduce por distintos lugares de la ciudad. Fatigado llega a una pensión donde duerme la siesta. Allí sueña con su padre muerto, como se señaló anteriormente. Finalmente, llegada la noche, en un curioso restaurante de la ciudad, tiene el ansiado encuentro con el ilustre y misterioso personaje que no es otro que Fernando Pessoa o su espectro. Éste habla inglés, idioma que maneja a la perfección y que había adquirido como segunda lengua en su estada en Sudáfrica. El primer tema que abordan en la conversación tiene rigurosa actualidad: la posmodernidad y su propuesta estética. El narrador lo acusa de tener cierta responsabilidad en su aparición porque la vanguardia, movimiento al cual el poeta adhirió, creó la subversión cultural, rompió con un equilibrio

¹³² Pessoa fue sepultado, en 1935, en el Cementerio dos Prazeres, en el panteón familiar, al lado de su abuela Dionisia. El 13 de junio de 1985, en el cincuentenario de su muerte, y coincidente con su cumpleaños, sus restos fueron trasladados al claustro del Monasterio dos Jerónimos, donde descansan próximo a las tumbas de los dos héroes nacionales portugueses: el de las letras, Luís de Camões, y el de la historia, Vasco de Gama. Sobre su tumba, una estela funeraria reproduce los versos de una oda de Ricardo Reis: “ Para ser grande, sè inteiro: nada / teu exagera ou exclui. / Sè todo em cada coisa. Põe quanto és / no mínimo que fazes” (“Para ser grande, sé íntegro: nada / de lo tuyo exagera o excluye. / Sé todo en cada cosa. Pon cuanto eres / en lo mínimo que hagas” (tr. n).

establecido, y esto dejó sus huellas en el presente. Pessoa responde que la posmodernidad es ordinaria y que las vanguardias son elegantes, concepto que no comparte su interlocutor, quien le señala que el futurismo era ordinario pues gustaba del barullo y de la guerra, y va más lejos: se atreve a decirle que en sus mismas odas futuristas existe algo de ordinario. La afirmación irrita al fantasma del poeta. Se siente sorprendido, porque no imagina el modo en que han evolucionado las vanguardias históricas.

Respecto de este tema, Tabucchi explicó en una entrevista que la vulgarización de las vanguardias históricas fue provocada por los medios masivos de comunicación; cuando una publicidad se arma sobre módulos surrealistas o futuristas, los degrada (Gumpert,192).

Pero, retomemos el diálogo entre los dos personajes. Tras hablar de las vanguardias, se centran en la literatura. El poeta piensa que la literatura debe provocar el desasosiego; no confía en la literatura que tranquiliza las conciencias. Finalmente, brindan por el próximo siglo. Un escéptico Pessoa se interroga: “questo è stato il mio secolo e con lui me la sono passato bene, ma chissà quali problemi avrete voi con quello che è alle porte”(121).¹³³ La escena se cierra cuando salen del restaurante y se dirigen al muelle. Ante una distracción del narrador, el poeta se esfuma, desaparece de la misma mágica manera en que había aparecido; vuelve a su mundo de ensueños, se desvanece en el aire.

Tabucchi ha armado este diálogo con Pessoa a la luz de los postulados de fin de siglo. La ficción se construye con comentarios o voces recogidas en textos críticos publicados sobre el escritor. A diferencia de *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*, en que el discurso narrativo se modula sobre versos y escritos del poeta, al punto tal que la voz del narrador crea en el lector la impresión de estar escuchando al propio Pessoa, en *Requiem*, en cambio, se trabaja más que el discurso, el contenido; vida y poesía se amalgaman y se implican como en una ecuación matemática. Ambos textos se complementan; por eso, los libros de Tabucchi -él mismo lo ha declarado- conviene leerlos de manera contextual y no aisladamente, enfoque que seguimos en esta tesis. Cada uno de ellos puede ser considerado un capítulo de una historia global (Gumpert, 190).

El texto, además de un diálogo con los muertos, puede ser leído como una guía particular de la ciudad de Lisboa: el cementerio municipal, el puerto, la plaza del Chiado

¹³³ “Éste fue mi siglo, y a mí me fue bien, pero quién sabe los problemas que van a tener ustedes el siglo que viene” (tr. CG y GR).

donde se ubica el café literario que frecuentaba Pessoa y sus colegas de la revista *Orpheu*, la catedral, la zona de Cascais y las escolleras del Atlántico; y también como una guía gastronómica, ya que en la narración se diseminan, mechadas con los diálogos, recetas de platos típicos, como ya se explicó en el apartado relacionado con la poética gastronómica. Además, al final de la novela, se coloca un apéndice con las referencias culinarias que aparecen en cada capítulo.

Conviene ahora referirnos, para completar nuestro recorrido por la obra de Pessoa, a la “cuestión Saramago”. En 1984, algunos años antes de que Tabucchi comenzara a publicar sus textos sobre el poeta portugués, José Saramago publica su *O ano da morte de Ricardo Reis* que desarrolla el último tiempo de la vida del heterónimo pessoano, coincidente con el año de la muerte del poeta. En la novela, Saramago entrecruza dos existencias ficcionales, pero una pertenece al plano virtual, Ricardo Reis, y la otra al plano de la referencia concreta, Fernando Pessoa. Ambos personajes deambulan por una sugestiva y misteriosa Lisboa que, al estar quintaesenciada a través de la voz narrativa, parece adquirir una consistencia más real que la ciudad misma.

En la concepción del héroe novelesco, Saramago ha tomado ciertos rasgos que caracterizan al heterónimo: la conciencia de la brevedad de todo lo existente, la fragilidad de las obras de los hombres, la fugacidad del tiempo, su profundo nihilismo y el sentirse siempre extranjero para los demás y para sí mismo. También interpola en su ficción narrativa la figura de Lidia, que aparece en una oda de Ricardo Reis (*Lidia, a vida mais vil antes que a morte / que desconheço quero*),¹³⁴ con la que el personaje mantiene una relación erótica. El Reis del novelista portugués, como el del poeta, es un ser que se deja vivir, un observador que ve pasar la vida como si estuviera ubicado en una ventana desde donde la mira impasible, sin involucrarse en ella.

La diégesis presenta además, una situación inversa a la planteada por el escritor italiano en *Gli ultimi tre giorni*, pero es en algún sentido semejante a la de *Requiem*. En un capítulo de la novela de Saramago que transcurre a medianoche, al revés de lo que sucede en la obra de Tabucchi, es Fernando Pessoa quien visita a Ricardo Reis. En concreción, las similitudes temáticas están muy próximas, aunque con resoluciones y tratamiento particulares en cada caso.

¹³⁴ “Lidia, la vida más vil antes que la muerte / que desconozco, quiero” (tr. n).

En sus *Cadernos de Lanzarote*, Saramago se refiere a *Requiem* y a una entrevista que se le hizo a Tabucchi en *Le Monde*. Cuando se le preguntó sobre su obra, respondió con evasivas, con “aire ausente” o “desviando la mirada”. El novelista portugués interpretó esas actitudes como una hostilidad mal disimulada hacia su persona. Agrega además que, cada vez que Tabucchi habla de él o de su obra se muestra frío. Saramago sentencia: “Tabucchi no me perdonará nunca haber escrito *El año de la muerte de Ricardo Reis*”(40). Pero más allá de las rencillas y de las vanidades literarias, la recurrencia a una misma temática, la triangulación dialógica que se entabla entre Pessoa, Saramago y Tabucchi, pone en evidencia la relevancia que Fernando Pessoa tiene para nuestra época. Por su parte, tan continua y obsesiva ha sido la presencia del poeta lusitano en la obra de Tabucchi, que ha manifestado en una nota aparecida en la revista *Perfil*: “Siento un enorme afecto por Pessoa, pero quisiera que me dejase en paz. Pessoa es un escritor peligroso, porque es atractivo, seductor, su desasosiego termina por irritar al lector. Yo, que traduje su desasosiego, quisiera dejar de leerlo. Como escritor no creo tener deudas con Pessoa: he participado de su angustia”(Perfil, 13-6-98).

Lo cierto es que la presencia de Pessoa, paradójicamente, se torna más vital después de su muerte, al extremo de haberse convertido en un mito, en un paradigma para los escritores de hoy y en un autor venerado en los círculos literarios de todo el mundo. De su “baúl” continúan surgiendo páginas que provocan la admiración y el entusiasmo de investigadores y amantes de la poesía, al punto de haberlo transformado en un escritor de culto

La escritura de Pessoa se filtra en los textos de ambos autores formando una sólida amalgama en sus discursos. Tanto Tabucchi como Saramago han recogido aspectos de la lectura de la obra pessoana, como la cuestión de la multiplicidad de seres y de la pluralidad de realidades, que recodifican y asocian con la postura posmoderna de la incertidumbre. Se tiene la sensación de estar leyendo a un nuevo Pessoa, diferente e igual a la vez. Respecto de Tabucchi, el escritor italiano se transforma casi en un heterónimo más, cuya voz particular reproduce la del ortónimo, dentro de la amplia galaxia de “autores de ficción” creados por el poeta.

Por otra parte, en razón de las analogías y de las diferencias presentadas y de su deconstrucción, se ha tratado de dar cuenta de la originalidad de cada autor, de los valores

estéticos que sostienen y de poner al descubierto la naturaleza de ciertas cuestiones literarias, como son los mecanismos que se activan en el proceso de creación. Estrategias que se advierten en el acto de la lectura, pues como señala George Steiner: “Leer es comparar” (*Pasión intacta*, 139).

Es también por medio de la lectura y de la comprensión activa, que se recuperan fragmentos de los otros, temas, palabras, frases, que se guardan celosamente en los meandros de la memoria y que se dan a luz en el momento de la escritura. Tabucchi y Saramago han tomado la materia de reflexión existencial que ofrece el poeta lusitano y han encontrado en su alta voz poética la simiente que ha dado vida a sus ficciones.

CAPÍTULO III

ELEMENTOS NARRATOLÓGICOS (TÉCNICAS Y ESTRATEGIAS NARRATIVAS)

3. ELEMENTOS NARRATOLÓGICOS (TÉCNICAS Y ESTRATEGIAS NARRATIVAS)

Presentada la primera parte de la investigación, analizaremos los instrumentos que, como un artesano del lenguaje, el escritor utiliza para construir su universo ficcional. Diversos elementos narratológicos, así como estrategias y técnicas narrativas son empleadas por Tabucchi para representar la realidad y armar sus relatos. Tales recursos conforman el discurso narrativo personal que caracteriza su poética.

Nos ocuparemos aquí, entonces, de lo que los formalistas rusos, y a partir de ellos numerosos teóricos de la literatura, con distintas denominaciones, han llamado el *priën*, el artificio, los procedimientos que hacen que el lenguaje cotidiano, popular, se transforme en literario.

Nuestro enfoque abordará, pues, el modo de representación de los temas desarrollados en el capítulo anterior, la especificidad en la forma de representarlos.

3.1. EI FRAGMENTARISMO

La utilización de un discurso quebrado que introduce elementos literarios y no literarios y que conforman un mosaico discursivo que adquiere sentido en la totalidad del texto, es uno de los procedimientos utilizados por Tabucchi. Si bien la técnica fragmentaria se puede observar en casi toda su escritura, es más frecuente en el segundo momento de su producción. Obra emblemática de este ejercicio resulta *Donna di Porto Pim*, integrada por varias partes heterogéneas: un prólogo, una carta, dos historias –entre ellas la que da título al libro- una breve biografía del poeta portugués Antero de Quental, varios fragmentos, un *post-scriptum*, un apéndice con un mapa, una nota, especie de folleto turístico, y algunas citas bibliográficas. Se está en presencia de una miscelánea narrativa. Quizá, esta forma de encarar la narración a través de una estética que expresa la simultaneidad de lo diverso, pueda ser considerada, a fines del segundo milenio, como una gran metáfora de la deshumanización del hombre contemporáneo, de la fragmentación del sujeto y de su problemática. Fundamentamos nuestra opinión en el fragmento titulado: “Una balena vede gli uomini” (*DPP*), en el que se describe la condición existencial de los seres humanos. A

través de los ojos del cetáceo, ellos son presentados “con una piccola testa mobile nella quale pare si concentri tutta la loro strana vita” (89).¹ Les resulta penoso amarse, aunque reclaman amor. Realizan actos contradictorios y su canto es percibido por el mamífero como algo desgarrador, apesadumbrado y triste.

La reflexión connota una opinión negativa del hombre, quien con su petulancia y crueldad, entre otros males que produce, destruye los recursos naturales, cerrando toda posibilidad al futuro, como se sugiere en “Alto Mare”. El ser humano se halla preso de una trampa creada por él mismo, que lo deshumaniza y lo agobia. Según este punto de vista, el escritor, por medio de su voz narrativa, realiza un llamado a la conciencia del hombre de nuestro tiempo para que reconstruya una ética, que se encuentra debilitada, y una metafísica que tienda a recuperar un humanismo perdido.

Otros libros que siguieron a *Donna di Porto Pim* en los que se puede observar el fragmentarismo son: *I volatili del Beato Angelico*, volumen misceláneo que incorpora textos de diferentes orígenes: históricos, satíricos, líricos; *Sogni di Sogni*, colección de diversos relatos-sueños; *Si sta facendo sempre più tardi*, conjunto de cartas sobre el tema del amor, captado en sus distintos aspectos; *Tristano muore*, cuya técnica de construcción se desarrolla a partir de fragmentos narrativos que (de)construyen una historia de vida y de muerte, trozos de existencia narrados por un moribundo a un escritor, piezas de memoria que se van ensamblando para conformar el relato de una vida.

Además, en el apartado “Alto Mare”(DPP) citado, se incluye un extenso párrafo de Michelet en francés; es decir, que al fragmentarismo que caracteriza el texto, se ha agregado la ruptura isotópica idiomática. E igual sucede en “Forbiden Games (SFSP) y en *Tristano muore*, en los que aparecen fragmentos en lengua francesa incrustados en el original italiano, técnica que quiebra la homogeneidad lingüística del texto.² Se crea así, particularmente en *Tristano muore*, una heteroglosia, pues a las lenguas mencionadas debe agregarse también el alemán. Sin duda, Tabucchi piensa en un lector europeo actual, globalizado, perteneciente a la Comunidad.

¹ “Con una minúscula cabeza móvil, en la que parece concentrarse toda su extraña vida” (tr. CA).

² Probablemente, la abundancia de fragmentos en lengua francesa en los textos tabucchianos, además de un gusto por ese idioma y de la profunda formación francesa del escritor, obedezca a una concesión de Tabucchi hacia sus lectores franceses. En Francia es muy apreciado y ha alcanzado gran difusión.

Algunos ensayistas han hecho hincapié en el aspecto fragmentario de la escritura tabucchiana. Eleonora Conti, en una actitud extrema lo define como “lo scrittore del frammento” (Conti, *Bollettino* ‘900). A nuestro juicio, la opinión parece demasiado concluyente. Creemos que debe ser relativizada, si se considera la producción total del novelista. Es probable que tal afirmación sea precisa para un momento de su producción -el artículo de referencia es de mayo de 1995-, pero no para diez años después, si se tienen en cuenta el conjunto de su obra y la evolución del escritor. Emitir una opinión tan absoluta es como decir “Tabucchi, escritor de la búsqueda de identidad” o “Tabucchi, novelista de la memoria y de la intertextualidad”, elementos tan característicos de su obra como el fragmentarismo.

Unida a esta técnica, se encuentra la hibridación genérica; es más, la fragmentación produce la mezcla de géneros.

3.2. LA HIBRIDACIÓN GENÉRICA

Tabucchi pareciera proponer a través del artilugio del fragmento, estructuras mestizas en las que se borran las fronteras entre los géneros y otras convenciones. De este modo, conviven en un mismo texto el ensayo, la ficción y la biografía ficticia.³

Ya en su *Estética*, a comienzos del siglo XX, Benedetto Croce había negado la clasificación genérica bosquejada por Aristóteles en su *Poética* y por sus continuadores. El pensador italiano afirma que los géneros literarios son “una suerte de errores de juicio y de crítica” (Croce 40), por lo tanto decir que un libro es una novela, un ensayo u otra cosa, tiene el mismo valor que señalar que posee tapas de tal o cual color o que está ubicado en un estante determinado en la biblioteca: “Toda verdadera obra de arte ha violado el género establecido, viniendo así a desbarajustar las ideas de los críticos” (Croce 41).

Estas opiniones adquieren rigurosa vigencia en la narrativa de Antonio Tabucchi.

La variedad de material narrativo expresado con pluralidad de discursos hace pensar una vez más en *Donna di Porto Pim* y en la teoría derridiana de los “límites”. En el texto

³ En la actualidad, existe entre los escritores una marcada tendencia al mestizaje de géneros. En este sentido, se deben mencionar, entre otros, a W. G. Sebald, *Los anillos de Saturno*; a Sergio Pitol, *El arte de la fuga*; a Claudio Magris, *Microcosmi* y *La Mostra*, a Alessandro Baricco, *City*; y entre los nuestros a Manuel Puig, Ricardo Piglia, Héctor Bianciotti y César Aira.

mencionado, la zona discursiva entre ficción (“Antero de Quental”, “Donna di Porto Pim”) y crónica (“Altri fragmmenti”, “Una caccia”) se desdibuja y una puede invadir la otra, pues ambas se diseminan en la contraria. De este modo se configura un registro literario que simula la verdad (ficción) y otro que pretende traducirla (crónica). La *différence* que se establece entre uno y otro es de grado. En ciertos relatos el elemento ficcional está potenciado (“Esperidi. Sogno in forma di lettera”), en algunos debilitado (“Alto mare”) y en otros es nulo o casi nulo, con primacía del discurso en lengua informativa (“Da un regolamento”).

En este sentido, se puede decir que el texto se aproxima a la crisis de los conceptos de ficcionalidad y de género, observada por los estudiosos del fenómeno posmoderno.

En una novela posterior, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, también se advierte este “maridaje” discursivo. En el capítulo 20, se reproduce una grabación magnetofónica de un juicio vertida en versión taquigráfica. Fragmentos de la narración se intercalan con líneas punteadas que intentan traducir los silencios originados por la grabación defectuosa y por el debilitamiento de la voz del emisor. En el pasaje, se mezclan el discurso narrativo puro, el que es propio de la narración, con el discurso declarativo-informativo, característico de la jerga judicial, de una manera imperfecta, reproducido con numerosos hiatos a través de las líneas punteadas.

Los ejemplos se multiplican. También en “Capodanno” (AN) se incorporan a la narración de base, cartas y hasta un fragmento de tipo científico sobre el *Mycobacterium murinum*, que destruye la isotopía característica del género cuento. El fragmento, extraído del *Piccolo trattato di tossicologia*, y la hibridación conducen directamente a la intertextualidad.

3.3. UN ESCRITOR POSMODERNO. EL PRÉSTAMO LITERARIO O DEL ARTIFICIO DE LA INTERTEXTUALIDAD

La sera é bello scrivere un pezzo assurdo ma logico che le voci degli altri ti hanno regalato, qualcosa che ti racconterà una storia del tutto diversa dalle storie che hanno raccontato tutti quelli ai quali hai rubato questa storia” (A. Tabucchi. L’Angelo Nero).⁴

De acuerdo con lo sustentado por las teorías literarias más actuales, un texto es siempre reescritura de otro y este acto se genera a partir de un proceso de lectura que el escritor realiza y que lo instala en un nuevo espacio de producción. Así, lo que en un comienzo era original resulta, paradójicamente, no original. Pero ello no debe hacernos pensar que esta particular mimesis sea un calco servil de un texto considerado canónico o valorado por el lector, pues el artista verdadero, acorde con el concepto formulado, se transforma a menudo en un creador en segundo grado, sin que este “segundo grado” vaya en su menoscabo. Es un innovador, aun cuando trabaje con un material que puede no ser prístino. El auténtico escritor sabe cómo pedir prestado; es, en última instancia, un hábil usurpador. De modo pues, desde el punto de vista de la génesis textual, el escritor como componente fundamental del acto literario puede ser considerado en su doble rol de autor y de lector. Dentro de esta dinámica de producción, se establece un juego de remisiones, un *feed-back*, en el que es a la vez receptor, cuando lee, y emisor, cuando escribe.

Toda lectura implica un proceso selectivo y un almacenamiento de información. En la mente del lector quedan las huellas de los libros leídos y de los diferentes modos de lectura empleados para leerlos (recordamos aquí, al pasar, las cuatro lecturas de las que habla Dante en el *Convivio* y en la *Carta al Cangrande della Scala*, que son los primeros intentos por sistematizarlas). Los modos de leer están condicionados por múltiples factores: el nivel cultural del lector y sus experiencias e intereses personales, y también por las lecturas particulares que propone cada obra a través de sus estrategias, ya que el texto nunca es ingenuo.

⁴ “ Es estupendo escribir por la tarde una pieza absurda pero lógica que las voces de los otros te han regalado, algo que te narrará una historia distinta por completo de las historias que han contado todos aquellos a quienes has robado esta historia” (tr. CG y GR).

Los sedimentos de estas lecturas, formados por interpretaciones, temas, situaciones, personajes, imágenes fónicas y simbólicas, construyen en la mente del lector un saber particular, una especie de biblioteca o de CD-ROM de la memoria, que el escritor puede evocar en el momento de escribir.

Lo dicho es aplicable a Tabucchi, a partir de cuya narrativa se puede reconstruir una historia de sus lecturas. Enciclopedia tan amplia abarcaría, sin agotar los nombres, a Pessoa, Drummond de Andrade, Borges, Cortázar, Pirandello, Montale, Campana, Kavafis, Balzac, Daudet, Maupassant, Claudel, Mauriac, Maritain, Bernanos, y en el ámbito de la literatura anglosajona –una de sus grandes pasiones de juventud, como el mismo autor declarara (Gumpert 68)- a Kipling, Stevenson, Jack London, Melville, Henry James, Conrad y Lewis Carroll. Sus obras se proyectan en las narraciones tabucchianas hipercodificadas y resemantizadas a través de una estilización sumamente personal.

Tan copiosas lecturas se vierten en un artificio narrativo dominante: la intertextualidad. El mismo escritor ha manifestado en numerosas entrevistas, en notas y en prólogos, que para crear sus ficciones abreva con frecuencia en autores y textos ajenos.⁵

Esta textofilia, tan abundante en sus relatos, no debe entenderse como puro alardeo erudito o plagio servil, sino que, por el contrario, está integrada a su poética, a su personal estilo, que se revitaliza y enriquece con el empleo constante del recurso intertextual y dota a su narración de una particular originalidad.

El autor rinde homenaje a Lewis Carroll en uno de sus cuentos: “Il gatto dello Cheshire”, incorporado junto con otros a la segunda edición de *Il gioco del rovescio* en 1991, si bien su redacción data del período 1981-1985.

En “Il gatto dello Cheshire” se relata un encuentro frustrado, una cita imaginaria, que sólo existió en la mente del protagonista. El personaje, llamado por la mujer que ama, Gatto, va al encuentro de Alice, que lo ha abandonado hace tiempo para formar una familia en los Estados Unidos. Él supone que tras largos años Alice ha regresado a Italia y le ha dejado en el contestador de su teléfono un mensaje para concretar una cita en la estación ferroviaria de Grosseto. Gatto toma el tren en Roma para verla y durante el trayecto imagina diversas hipótesis acerca de las posibles causas del regreso de su amada. Desea

⁵ “Creo que todo escritor es por principio un ladrón, me parece necesario sustraer muchas cosas de los demás para escribir y yo lo hago descaramente. Hay, por lo tanto, relatos que nacen de relatos ajenos” (Gumpert 81).

fervientemente el encuentro, pero una vez llegado a destino, la tan ansiada cita no se concreta; sólo le queda superar el desencanto a través de la imaginación, imaginar una realidad inexistente. En rigor, “Il gatto dello Cheshire” es una no-historia, un relato construido sobre sugerencias más que sobre acontecimientos concretos, pues no posee ni una trama ni un final definidos; es tan evanescente como la verdad y el sentido de los hechos que el protagonista pretende explicarse.

Una organización numérica tripartita estructura la materia narrativa: 1) se relata la partida; 2) el viaje; 3) la llegada y el no-encuentro. El recuerdo de *Alice in Wonderland* aflora como marca textual desde el mismo paratexto y en los indicios nominales de los personajes. Además, la Alice de Tabucchi ama los juegos con los números y las fechas incongruentes, como ciertos personajes de Carroll que gustan de los equívocos fónicos y sémicos. Tanto el texto del autor inglés como el del italiano giran en torno de un viaje. Alice viaja a través de un sueño, del cual es despertada por su hermana, a un lugar maravilloso. En su trayecto vive varias aventuras y conoce a extraños personajes, entre ellos el gato de Cheshire. En Tabucchi, el protagonista cumple un doble viaje: uno real y otro imaginario. El real está señalado por medio de topónimos: Orbetello, Alberese, Grosseto. El imaginario se yuxtapone al real, y más que estar armado sobre una línea espacial, se construye sobre un eje temporal, evocado por la memoria de los hechos del pasado, “di un tempo di meraviglie” (138),⁶ de cuando Gatto sonreía feliz junto a Alice, “ma nel frattempo il gatto era scomparso, proprio come nel libro. Chissà che fosse rimasto il sorriso, ma il sorriso solo, senza il volto che era padrone di quel sorriso” (138).⁷

Tabucchi rescata de su lectura de *Alice in Wonderland* los elementos esenciales del gato de Cheshire: la repentina desaparición del animal y su sonrisa suspendida en el aire. Pero regresemos al tema del viaje. Éste se realiza a través de un doble espacio: un paisaje real, que abarca la línea Roma-Grosseto, y un espacio interior, que comprende la actividad imaginativa del protagonista. Se trata de un viaje-búsqueda. En el cierre del cuento, Gatto no baja del tren, sino que intenta ver a Alice desde la ventanilla. En ese empeño está cuando advierte que el tren se aleja de la estación, entonces quiere regresar al lugar, pregunta al revisor por el horario del próximo tren a Roma, pero cuando el guarda le

⁶ “De un tiempo de maravillas” (tr. n).

⁷ “Pero, mientras tanto el gato había desaparecido, igual que en el libro. Quizá, haya quedado la sonrisa, pero la sonrisa sola, sin el rostro que pertenecía a aquella sonrisa” (tr. n).

responde, Gatto le contesta que en realidad no importa: “me lo dirá più tardi, tanto c’è tempo”(142).⁸ Este “tanto c’è tempo” apunta a una concepción que presenta al tiempo como algo que puede retornar en otro momento y, en consecuencia, enhebrarse con otras vivencias. Un “ya”, que a la vez es un “antes” y un “después”, un progresar hacia ninguna parte.

El juego temporal tampoco es ajeno en *Alice in Wonderland*. El intento por burlarlo aparece en el capítulo VII del libro, “A mad tea-party”, en el que el reloj del Sombrero Loco se para a la hora del té y, en consecuencia, él, La Liebre de Marzo y el Lirón pueden tomar té indefinidamente: “A bright idea came into Alice’s head. ‘Is that the reason so many tea-things are put out here?’, she asked. ‘Yes, that’s it’ ,said de Hatter with a sigh: ‘It’s always tea-time, and we’ve no time to wash the things between whiles’ ” (61).⁹

La idea del tiempo que se repite en forma continua, como si se tratase de una parte de una cinta de Moebius que en la narrativa tabucchiana podría denominarse retorno o revisitación temporal, se aproxima al concepto formulado por Umberto Eco al estudiar el tiempo de la enunciación. El semiólogo, basándose en el léxico de la informática, llama a la repetición en la que “el lector podría idealmente reanudar siempre el libro desde el principio sin detenerse nunca”, tiempo narrativo con *loop* y lo ilustra con un ejemplo tomado de *El asesinato de Roger Ackroyd* de Ágata Christie, en el que el homicida es el propio narrador. Al final aclara que no engañó al lector, sino que si éste volviese sobre las páginas de la novela, descubriría pistas que diseminó para que lo advirtiese, e invita al lector a releerlas, a repetir en forma continua el acto de la lectura. (Eco, 1992: 131).

La revisitación temporal está presente en forma velada en el *incipit* de “Il gatto dello Cheshite” a través de la frase “che dopotutto non era vero” (137).¹⁰ Es decir, que el principio resulta la conclusión, pues en la estructura profunda del tejido narrativo subyace un oxímoron. La forma gramatical con que se construye la oración inicial remite a un enunciado anterior, ya existente en el tiempo de la enunciación, el ayer es el ahora, a la vez que “vero”, como palabra eje, concentra el significado del cuento e introduce la problemática que lo genera: el sentido y la imposibilidad de anclarlo en una realidad

⁸ “Me lo dirá más tarde, total, hay tiempo” (tr. n).

⁹ “Una idea brillante golpeó la mente de Alicia. ¿Es esta la causa por la cual muchos elementos de la vajilla del té están afuera? preguntó. Sí, eso es, dijo el Sombrero con un suspiro. Siempre es la hora del té y no tenemos tiempo para limpiar las cosas, mientras tanto.” (tr. n).

¹⁰ “Que después de todo, no era verdad” (tr. n.)

concreta. En el párrafo inicial, el protagonista se pregunta si las cosas tienen sentido, y esto resulta el punto clave de nuestro trabajo comparativo.

Uno de los temas fundamentales que debaten hoy la semántica lingüística y la filosofía del lenguaje, es el problema del sentido, de la relación entre el significante y su referente. Las opiniones de los teóricos se dividen un poco maniqueamente en dos grupos: los que están a favor del sentido, de la interpretación, y los que están en contra.

Una lectura de *Alice in Wonderland* reactualiza el problema. En el capítulo VI, “Pig and Pepper”, aparece por primera vez el gato de Cheshire. Alice se encuentra en un bosque frente a una casa diminuta y un lacayo, según la niña juzga por su forma de vestir, la introduce en ella. La pequeña abre una puerta y penetra en una cocina llena de humo. Sus ocupantes son descritos con características zoomórficas. Todos estos datos diseminados en el texto no son ociosos, sino que son indicios que crean una atmósfera de imprecisión respecto de los referentes concretos, que luego se corresponderán con un juego de significantes también ambiguo. Alice ve en la cocina, junto al hogar, un gato que sonrío. La niña tendrá más tarde una segunda visión de él sentado sobre las ramas de un árbol, siempre sonriendo. Entre el gato de Cheshire y ella se establece un curioso diálogo:

- Would you tell me, please, which way I ought to go from here?
- That depends a good deal on where you want to go, said the Cat.
- I don't much care where, said Alice.
- Then it doesn't matter which way go, said the Cat.
- so long as I get *somewhere*, Alice added as an explanation.(55).¹¹

Luego de esta apertura dialógica, en la que a través de la dirección espacial –“somewhere”- se manifiesta la imprecisión, el gato explica a Alice: “You see a dog growls when it's angry, and wag its tail when it's pleased. Now I grow when I'm pleased and wag my tail when I'm angry. Therefore I'm mad” (55).¹² Las respuestas, que tienen por función poner en evidencia la ambigüedad de los hechos y de las palabras, desconciertan a la niña. El gato, por su postura –se encuentra ubicado sobre una rama, en un plano superior respecto de Alice- y por su actitud, resulta una especie de efigie edípica, ya que más que brindar respuestas propone enigmas, como lo hará otro personaje de Carroll en *Through the*

¹¹ “¿Me dirías, por favor, qué camino debo seguir desde aquí?”. “Eso depende en buena medida de dónde tú quieras ir”, dijo el Gato. “No me interesa demasiado dónde ir”, dijo Alicia. “Entonces no importa qué camino seguir”, dijo el Gato. “-mientras alcance *algún lugar*”, agregó Alicia a modo de explicación. (tr. n).

¹² “Tú ves al perro gruñir cuando está enojado y mover la cola cuando está alegre. Ahora yo gruño cuando estoy alegre y muevo mi cola cuando estoy enojado. En consecuencia, yo estoy loco” (tr. n).

Looking-Glass, Humpty-Dumpty, el maestro de los significados, como lo llama Lacan (Jackson 148). En su parlamento, el gato presenta a la niña el mundo al revés, un mundo caótico en el que impera el *nonsense*, en el que los códigos tradicionales no funcionan, un gato que gruñe cuando está contento y mueve la cola, como un perro, cuando está enojado.

Gilles Deleuze, al referirse a este aspecto de la obra de Carroll, dice: “Es propio de Carroll haber hecho que nada pase por el sentido, sino haberlo apostado todo al sinsentido, puesto que la diversidad de los sinsentidos basta para dar cuenta del universo entero, de sus terrores así como de sus glorias” (Deleuze 39).

Por otra parte, Ludwig Wittgenstein, cuando trata el tema del lenguaje y su relación con el mundo referencial, apunta que la lengua es el medio para construir significados, fuera de su mundo sólo queda el no-significado. Agrega que no es una esencia única e inmutable y concluye alegando que la significación sería un reduccionismo de la realidad (Rivera 97).

En “Il gatto dello Cheshire”, el tema del significado aparece velado, oculto. El lector lo puede descubrir utilizando como instrumento de indagación la lectura comparada, que lo hermana con el texto de Carroll. El relato visto como un macrosignificante, multiplica la incertidumbre, ya que en él no se formula ningún significado definitivo.

Tabucchi presenta una realidad siempre evanescente, esquiva, si se quiere múltiple, como si el sentido o los sentidos estuviesen diseminados en varias partes a la vez. Por momentos se aproxima al sinsentido, al *nonsense*, que destruye la lógica cotidiana y la reemplaza por situaciones absurdas y enunciados carentes de significación que neutralizan la intención comunicativa del lenguaje.

Según nuestra opinión, el narrador italiano ha recuperado este aspecto de su lectura del texto de Carroll. Plantea el problema de la imposibilidad de encontrar sentido a la realidad, la cuestión posmoderna de las incertidumbres. Toma la figura del gato de Cheshire como emblema de lo enigmático y lo transplanta en su cuento, recodificado a la luz del pensamiento y de las posturas de fin de siglo. En consecuencia, no da soluciones, sino que formula interrogantes y busca ansiosamente respuestas. De esa búsqueda nace su relato.

Otro ejemplo, en el amplio espectro que conforma el diseño intertextual de la obra de Tabucchi, tomado de la literatura italiana, es la lírica leopardiana.

Ecós de Leopardi aparecen en la carta titulada “La circolazione del sangue” (*SFSPT*), escrita una noche de otoño por un potencial suicida y dirigida a su amante, de profesión hematóloga, a la que llama “Mia amatissima Emoglobina” –lo cual instala desde el comienzo el tono paródico que tendrá la misiva-, y a quien comunica su decisión de quitarse la vida. El texto se construye con un discurso seudocientífico y numerosas intertextualidades, entre las que se destacan *La fontana malata* de Aldo Palazzeschi, *Il partigiano Johnny* de Beppe Fenoglio, la popular *Canzone del partigiano*, las *Bucólicas* de Virgilio, aludidas a través del verso inicial, familiar a todos los estudiantes de latín: *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi*, y, principalmente, poemas de Leopardi, esparcidos a lo largo de toda la carta. Esta profusión de alusiones literarias tiene un sentido paródico, como el tópico lunar de impronta leopardiana que abre la correspondencia. El destinatador reflexiona sobre la luna y el corazón, que aluden por sentido traslaticio a la muerte y a la vida. La luna es calificada de “silenziosa”, “dolce”, en aproximación estilístico-discursiva a “O graziosa luna” y “O mia diletta luna” del poema *Alla luna*. Por otra parte, se advierten, entretejidos con las frases de la carta, los versos de *A se stesso*, siempre empleados con sentido humorístico, buscando quebrar a través del efecto cómico el canon estético del texto leopardiano.

Sobre el final, el emisor evoca otro poema del reccanatense, *Il sabato del villaggio: Diman tristezza e noia /Recheran l’ore*, pero con intención burlona niega lo que afirma el poeta: “E poi ho aperto gli occhi, e lo ho visto [...] che forse era sabato, un tipico sabato del villaggio [...] e domani *né* tristezza *né* noia recheran l’ore” (59).¹³

En varios pasajes de la carta el novelista no sólo cita los *Canti*, sino que se apropia del estilo de Leopardi. Por esta causa, su escritura crea una especie de espejismo en el que el lector, por momentos, tiene la sensación de estar leyendo a Leopardi. El efecto se logra con una técnica mixta que combina el mimetismo discursivo y las citas de versos textuales, o levemente alterados.

El escritor construye, en el texto presentado, una poética particular de base hipertextual, cuyo origen es la poética leopardiana. Se crea así, una especie de poética (“hiperpoética”) en la poética (“hipopoética”), aquella que es matriz generadora de otra.

¹³ “Y luego he abierto los ojos, y lo he visto [...] que quizá fuese sábado, un típico sábado de aldea [...] y mañana *ní* tristezza *ní* hastío traerán las horas” (tr. n).

En la carta comentada, el trabajo de Antonio Tabucchi no debe ser interpretado como un mero calco del modo de escribir de Leopardi sino, muy por el contrario, ha de verse desde un ángulo más amplio, como una reformulación del arte del autor de los *Canti*, desde una perspectiva metaficcional, ilusoria y fantástica. Tabucchi ha hecho una relectura personal de Leopardi, si se quiere desde la óptica del escritor posmoderno.

Un libro interesante en este sentido, es *Tristano muore*. Se trata de un texto poroso, donde se filtran las voces de otros escritores. Aquí, la cita camuflada con el discurso narrativo conforma un cañamazo de frases y pensamientos de autores de la literatura universal, que se enhebran en el tejido de la narración. De entre todas las voces que pueden ser escuchadas, sobresalen la de Borges, la de Leopardi y la de Montale. Algunos de los intertextos diseminados en la novela, que se han relevado, son:

Jorge Luis Borges: “Vanda [...] aveva un occhio chiuso e uno aperto, e con quello aperto fissava il portacenere pieno di cicchi dello sportello posteriore come se fosse il povero *aleph* che le era concesso” (19).¹⁴ (*El Aleph*). “Il bosco ha due sentiere che si biforcano”(90).¹⁵ (*Ficciones*).

Federico García Lorca: “Luna luna luna el niño la mira el niño la está mirando” (150-151) (citado en el original en español) (*Romancero Gitano*)

Theodore Adorno: “Quel pensatore che se chiedeva se era ancora possibile scrivere poesia, dopo l’indicibile che era successo” (109).¹⁶

Dante Alighieri: “Anche tu come Tristano sapevi cos’era la libertà che andavate cercando” (91).¹⁷ (*Divina Commedia*. Purgatorio. Canto I, vv. 70-71).

Francesco Petrarca: “Zefiro era tornato”(91).¹⁸ (*Canzoniere*. CCCX).

Giacomo Leopardi: El nombre mismo del protagonista, Tristano, está tomado del “Dialogo di Tristano e di un amico” de las *Operette Morali*. Además, se citan versos de los *Canti*: “Le morte stagioni” (51); “Alla luna, graziosa luna” (95); “Il naufragare vi sarà dolce in quel barlume” (134).¹⁹ (*Alla luna; L’Infinito*).

¹⁴ “Vanda [...] tenía un ojo cerrado y otro abierto, y con el abierto miraba el cenicero lleno de colillas de la portezuela posterior, como si fuese el pobre aleph que se le había concedido” (tr. n).

¹⁵ “El bosque tiene dos senderos que se bifurcan” (tr. n).

¹⁶ “Aquel pensador que se preguntaba si era posible escribir todavía poesía, después de lo indicible que había sucedido” (tr. n).

¹⁷ “También tú, como Tristán, sabían qué era la libertad que estaban buscando” (tr. n).

¹⁸ “Céfiro ha vuelto” (tr.n.).

¹⁹ “Las muertas estaciones”; “A la luna, graciosa luna”; “El naufragar os será dulce en ese destello” (tr.n).

Salvatore Quasimodo: “Conosci una poesia che dice di una madre vestita di nero che piange sul cadavere del figlio ucciso nella piazza?” (51; la misma pregunta se repite en la página 81).²⁰ (*Alle fronde dei salici. Giorno dopo giorno*).

Eugenio Montale: “Meriggia pallido e assorto”(106).²¹ (*Meriggiare pallido e assorto. Ossi di seppia*).

Tal abundancia de citas no significa ostentación erudita del autor, como si colocara en el texto adornos de elevado precio, sino que pone en evidencia, no sólo su capacidad creadora al ubicarlas en las situaciones y en los momentos adecuados para lograr un efecto lúdico sobre el lector, sino también un amplio espectro de lecturas y su vocación humanística y universal.

Por otra parte, los grandes escritores, como es notorio, resisten las más diversas lecturas de la posterioridad, que se reactualizan toda vez que se abre un libro y se quiebra ese silencio que vuelve a ser poblado por el ímpetu, por el *élan vital* de la palabra.

3.4. EL BIOGRAFISMO FICCIONALIZADO Y LA POÉTICA TRANSPUESTA

Un aspecto de la práctica de la intertextualidad, tan difundida en el narrador italiano, es el que hemos denominado “biografismo ficcionalizado”.

La narrativa actual desarrolla un modo de escritura que pertenece a un género híbrido que combina elementos diegéticos, histórico-referenciales y metatextuales, de una manera particular. En los últimos años, se asiste a la aparición de un tipo de relato cuya materia es la vida misma de autores y personajes del mundo literario. Esta situación da lugar al nacimiento de una nueva especie narrativa que podríamos denominar “biografismo ficcionalizado”; esto es la biografía de un personaje literario o de un escritor destacado, que se va enhebrando en un nivel metaficcional con la propia narración. Si bien el “biografismo ficcionalizado” se sustenta en la existencia de seres referenciales relacionados con la literatura, la fantasía del escritor los recrea de tal modo que los proyecta sobre un plano ficcional y los aleja del espacio concreto en el que desarrollaron su existencia. La

²⁰ “¿Conoces una poesía que habla de una madre vestida de negro, que llora sobre el cadáver del hijo asesinado en la plaza?” (tr. n).

²¹ “Sestea pálido y assorto” (tr. n).

transformación que sobre ellos se ejerce, aunque con rasgos reales, es tan intensa que para reconocerlos el lector debe agudizar y ampliar su competencia literaria.

Las causas de esta innovadora manera de narrar son múltiples, pero quizá puedan ser explicadas a través de la postura posmoderna de los noveles escritores, que intentan volver al pasado para encontrar su identidad expresiva o para resolver su propia problemática frente a un hecho literario que les es afín. En ocasiones, también su mirada retrospectiva rinde homenaje a aquellos autores canónicos que admiran y cuya poética –o aspectos de ella- puede ser tomada como modelo a seguir y ser transpuesta en la propia escritura.

Antonio Tabucchi ficcionaliza en algunos textos la vida y los personajes de Fernando Pessoa, Luigi Pirandello y Eugenio Montale.

Respecto de Fernando Pessoa, cuya presencia, como ya se señaló, resulta esencial en toda su obra, además de los textos citados oportunamente, aparecerá en “Il signore Pirandello é desiderato al telefono” (*Dialoghi Mancati*). Allí, un actor que finge ser Pessoa desea hablar por teléfono con el creador de *Sei personaggi in cerca d'autore*. El supuesto diálogo se construye con los elementos comunes de las respectivas poéticas de los dos autores y se proyecta sobre la cuestión de la múltiple identidad. El universo poético pessoano vuelve a aparecer una y otra vez en la producción de Tabucchi.

El escritor se apropia también, del ya citado Peter Schlemihl (“I treni che vanno a Madras”- *PESI*-), el personaje de Von Chamisso y de Gatsby, de Scott Fitzgerald (“Il piccolo Gatsby” –*GR*-). Se trata de seres ficcionales que se proyectan en el espejo de la vida. Son representaciones, metáforas, en las que ficción y realidad se fusionan.

En esta dirección se sitúa “Vagabondaggio” (*GR*)²²

El relato se estructura en seis momentos relacionados con los desplazamientos del personaje. Los párrafos de apertura se elaboran con sensaciones auditivas y cromáticas que evocan, en la “enciclopedia” del lector, la poética de Dino Campana, el autor de los *Canti Orfici*. El joven protagonista observa desde un tren el paisaje en fuga en el que se mezclan sinestésicamente colores y sonidos:

²² “Vagabondaggio” apareció en *I volatili del Beato Angelico*, en 1987, y al año siguiente en *Il gioco del rovescio*, aunque existe una primera edición de este último libro publicado por Il Saggiatore, en 1981, según informa el autor en el prefacio a la segunda edición.

L'indaco aveva un suono di oboe, a volte di clarino, nei giorno più felici. Il giallo invece aveva suono di organo. Guardaba i filari dei pioppi che emergevano dal materasso di nebbia come canne di un organo, e su di loro, vide la musica gialla del tramonto, con qualche nota dorata (145).²³

La descripción está trabajada, como en Campana, sobre la base del ritmo y del color. Los estímulos auditivos y visuales, en estas nuevas correspondencias baudelaireanas, son generadores de frases luminosas, que combinan en una perfecta alquimia verbal el color, la luz y el sonido.

La voz del narrador crea en el receptor la ilusión de estar escuchando al propio poeta. El “yo narrante” se confunde con el “yo lírico” y ambos parecen unirse en el discurso presentado. El narrador extraheterodiegético despersonalizado se desdibuja hasta casi desaparecer.

Tras la música y la colorida *ouverture* descriptiva, el relato se centra en el viaje que, como ya se ha señalado reiteradas veces, es una constante en el escritor pisano. Adquiere aquí un carácter iniciático, de cambio de estado, y es el punto de partida para la búsqueda y el lugar de reflexión en el que el personaje se enfrenta con la “otredad”.

Es en un tren donde Dino, el protagonista de “Vagabondaggio”, dialogará con el Corredor de ganado de Borgo Panigale, personaje que puede ser considerado como el disparador del vagabundeo que emprenderá el joven en busca de su destino.

En esta conversación el lector se entera de que el aventurero viaja sin haber comprado su pasaje y, es más, sin saber dónde va ni cuál es el destino del tren. Explica que lo ha tomado simplemente “per viaggiare, perché i treni viaggiano” (146).²⁴

El personaje viajero, que ignora su destino, es el punto convergente de las poéticas de los dos autores. Es aquí donde el dato biográfico comienza a tejerse con la textura de la narración. Motivado por su desequilibrio psíquico, Dino Campana viajó durante su vida por distintos lugares de Europa y de América, entre ellos la Argentina, donde llegó presumiblemente a comienzos de 1908. Este aspecto de su personalidad, captado por Tabucchi desde el mismo paratexto del cuento, alimentó el mito de Campana como “poeta nómada”.

²³ “El añil tenía un sonido de oboe, a veces de clarín, en los días más felices. El amarillo, en cambio, tenía el sonido de órgano. Miraba las hileras de los álamos que emergían del colchón de niebla como tubos de un órgano y sobre ellos vio la música amarilla de la puesta de sol, con alguna nota dorada”. (tr. CG y GR).

²⁴ “Para viajar, porque los trenes viajan” (tr. CG y GR).

Al ser preguntado por el Corredor acerca de su nombre, el joven responde que se llama Dino Artista, que es su seudónimo –uno de los juegos nominales que gustan a Tabucchi-, y agrega que su profesión es la misma que su apellido, y en un acto de afirmación de su personalidad “scrisse sul vapore del vetro: Dino Artista” (146).²⁵ En su fantasía pretende viajar a EE.UU. en tranvía. Este es otro elemento que evoca la poesía del “Rimbaud italiano”. En *O poesia poesia poesia*, dice “ e scortica le mie midolla il raschio ferrigno del tram”²⁶

El segundo momento del cuento se desarrolla en Módena. El Corredor y Dino recorren la ciudad, cenan en un restaurante y ambos terminan en un prostíbulo.

Resultan interesantes las fechas que aparecen en la cronología interna del cuento y su correspondencia con momentos significativos de la vida del poeta. El corredor cuenta que tenía un hijo parecido a Dino que murió en 1902, cuatro años antes del tiempo del enunciado. Este momento coincide con el año de la primera internación de Campana. Por esa época comenzaban a manifestarse los síntomas de su enfermedad, su agresión contra su familia, especialmente contra su madre.

En 1906, año en el que se produce el encuentro entre los dos personajes en la ficción de Tabucchi, fecha que, por otra parte, reconstruimos a partir de la operación antes explicada y porque el joven aclara que tiene veintiún años –Dino Campana nació en 1885-, el poeta es internado una vez más por causa de su alteración psíquica, aislado y medicado con preparados de bromuro.

En la semblanza que el Corredor hace de su hijo, agrega también que “portava i baffi” (148),²⁷ como Dino *agens*²⁸. En un retrato de Campana, cuando tenía veinte años, época muy próxima a los acontecimientos que se narran, se lo representa con bigotes, con lo cual la frontera entre la ficción y su referente histórico queda borrada, uniéndose ambos en un discurso particular a través del biografismo ficcionalizado creado por Tabucchi.

La poética del autor de los *Canti Orfici* vuelve a aparecer transpuesta en el momento en el que el Corredor y Dino Artista van al hotel para relacionarse con unas

²⁵ “Escribió en el vaho del cristal: Dino Artista” (tr. CG. y GR).

²⁶ “Y despelleja mi médula la dentera de fierro del tranvía” (tr. n).

²⁷ “Llevaba bigotes” (tr. CG. y GR.).

²⁸ Empleamos por razones de claridad expositiva, la distinción establecida por el formalismo ruso entre *agens* y *auctor*. Hablamos de Dino *agens* cuando nos referimos al personaje ficcional, creado por Tabucchi, y de Dino *auctor* cuando nombramos a Dino Campana, ser histórico que nació en 1885 y murió en 1932.

prostitutas. El vestíbulo del hotel tiene “un’invetriata piena di colori” (148),²⁹ que recuerda la conocida poesía de Campana *L’invetriata*. La ambientación nocturna y las variaciones luminosas son comunes tanto al cuento como a la poesía. En ella expresa: “La sera fumosa d’estate /dall’alta invetriata mesce chiarori nell’ombra / e mi lascia nel cuore un sugello ardente / [...]. Le stelle sono botoni di madreperla e la sera si veste di velluto”.³⁰

En la asociación con el poema, quizá Tabucchi haya querido captar el mismo sentimiento de inquietud experimentado por el “yo lírico” del texto de Campana y por el joven del cuento que se va a iniciar sexualmente, pues, tanto en uno como en otro, pareciera existir “sempre una piaga rossa languente”.³¹

En la tercera parte, ambientada en una feria, se introduce otro personaje referencial, Regolo. El autor aclara en una nota que Regolo Orlandini es recordado por Campana en las confesiones que hace el doctor Pariani, su médico en el Hospital Psiquiátrico de Castel Pulci, el que después de su muerte, escribirá la biografía del poeta.³² Pero el Regolo vagabundo, magro, con “una piccola fisarmonica e un pappagallino in una gavieta”(149),³³ que presenta el narrador, es totalmente imaginario.

Regolo, alter ego de Dino, por su carácter itinerante y fantasioso se convertirá en el segundo compañero de viaje del muchacho. El Corredor se lo confía con estas palabras: “Te lo affido [...] prendine cura per un po’, mi fa pensare a mio figlio, è un artista, si chiama Dino” (149).³⁴

Este Dino *agens* que se comienza a perfilar como un pícaro por su carácter trashumante, por la sustitución de sus compañeros de viaje y por ejercer distintos oficios, se aproxima al Dino *auctor* histórico, quien manifestara en una oportunidad: “Facevo tanti

²⁹ “Una vitrina llena de colores” (tr. CG. y GR.).

³⁰ “La noche brumosa de verano / por el alto ventanal vierte brillos en la sombra / y deja en mi corazón un sello ardiente / [...] Las estrellas son botones de madreperla y la noche viste de terciopelo” (tr. Pablo Anadón y Esteban Anadón).

³¹ “Siempre una lánquida llaga roja” (tr. n.).

³² Aclara Tabucchi en la nota colocada al final del cuento: “Questo racconto é interamente imaginario. Anche se la figura di Regolo Orlandini è rammentata nella confessioni raccolte dal dottor Pariani, qui è usata in modo del tutto arbitrario” (153). (“Este cuento es enteramente imaginario. Aunque la figura de Regolo Orlandini es recordada en las confesiones recogidas por el doctor Pariani, aquí se utilizan de un modo totalmente arbitrario”- tr. CG. y GR.-).

³³ “Un pequeño acordeón y un loro en una pequeña jaula” (tr. CG. y GR.).

³⁴ “Te lo confío [...], cuida de él por un tiempo, me recuerda a mi hijo, es un artista, se llama Dino” (tr. CG. y GR.).

mestieri [...] di gauchò, di carbonaio, di minatore, di poliziotto, di zingaro [...] di tenitore di tiro al bersaglio, di suonatore di organetto”.³⁵

En una secuencia del cuento se advierte la presencia implícita de Rimbaud y de la teoría de la audición coloreada desarrollada por el poeta francés en *Voyelles*: “ [Il giallo] é il colore della musica d’organo. Il viola invece ha musica d’oboe, a volte di clarino”(152).³⁶

La intertextualidad se genera aquí en forma de abismo, pues el evocado resulta también el evocador. En un juego de poéticas transpuestas, los versos de Dino *agens* remiten a Dino *auctor*, y los de éste a su vez, a la obra de Rimbaud.

La vida errante del joven poeta lo lleva junto con su compañero por distintos lugares. Sobre el final de la narración lo encontramos contemplando desde lo alto la Via Emilia. El camino lo llama una vez más y alimenta sus ansias de vagabundeo. Dino Campana, poeta de la ciudad, es convocado nuevamente por la voz del narrador, pero en esta oportunidad a través de los rasgos futuristas de su poética. La electricidad, las luces, el rumor de los tranvías, la vida pujante de la metrópoli, fascinan a Dino Artista, que escucha su canto de sirena como un Odiseo del mundo contemporáneo. Inevitablemente se produce la separación con sus efectos; abandona a Regolo, elige una vida solitaria y emprende su perpetuo vagabundeo en busca de un destino huidizo.

En el prólogo a *Piccoli equivoci senza importanza*, Tabucchi se declara deudor de varios autores. En “Vagabondaggio” se ha apoderado de la vida y de la obra de Dino Campana. Vida y poesía parecieran ser materias inseparables en Campana. El trabajo del escritor se aprecia como una reformulación de la realidad y del arte del autor de los *Canti Orfici*, desde una perspectiva total, ilusoria, fantástica.

La poética de Campana, transpuesta en el biografismo ficcionalizado por medio de la voz de Tabucchi, ubica al cuento en una zona discursiva ambigua, entre la prosa y la poesía, entre la biografía y la ficción. La dinámica de la narración se centra en la búsqueda de un destino, que no es asumido con angustia, sino a través de un sueño, traducido en la tersura de una prosa musical y colorida.

³⁵ “Tenía tantos oficios [...], de gauchò, de carbonero, de minero, de policía, de gitano [...] de propietario de un tiro al blanco, de organillero” (tr. n).

³⁶ [El amarillo] es el color de la música de órgano. El violeta, en cambio, tiene música de oboe, a veces de clarín” (tr. CG. y GR.).

Con la misma técnica que denominamos biografismo ficcionalizado, Tabucchi ha recreado la vida del poeta griego Píndaro, en “Una giornata a Olimpia” (*GR*).³⁷

El relato se abre con la apoteosis del héroe, vencedor de los juegos olímpicos. La victoria obtenida produce en él una pronta maduración de joven a hombre. Recostado en los brazos de la hermosa doncella Egina, el atleta se adormila mientras relata sus hazañas en el estadio de Olimpia. Recuerda la jornada de los “paides”, de los muchachitos, en la que le tocó participar del pentatlón, los juegos gimnásticos integrados por cinco pruebas: el salto, el lanzamiento del disco y de la jabalina, la lucha y la carrera. En las primeras pruebas obtiene el triunfo, hasta llegar a la última en que advierte que lo que creyó vivir no había sido más que un sueño, que en realidad él es Píndaro y que sólo puede triunfar en los juegos a través del sueño, por eso se propone escribir el acontecimiento aprovechando esa sutil línea divisoria que existe entre la realidad y la ensoñación.

En una nota –espacio de lo no ficcional– colocada al final de la narración, el autor aclara que no consta que Píndaro haya participado de la olimpiadas, ni de muchacho ni de adulto, que los versos aparecidos a lo largo del cuento pertenecen a las *Olimpicas* XII y XIII del poeta tebano y que el pentatlón infantil, del cual participó el Píndaro por él creado, sólo se celebró en una oportunidad en toda la historia de los juegos olímpicos. Ahora bien, más allá de los rasgos referenciales y de ficción que integran el cuento, resulta de interés observar cuáles son los elementos que emplea Tabucchi para recrear la vida y la época de Píndaro.

En el relato aparece una dilatada meditación sobre el tiempo, cuyos “pies veloces dejan huellas de las cosas en la memoria sin que esas cosas existan ya”, que es armonía y movimiento, compás y ritmo, es canción, pausa y silencio. Valiéndose pues, de una concepción que el autor de las *Odas Triunfales* pudo haber tenido acerca de Cronos, el cuentista se adueña de esta idea y la trasvasa a su propia concepción, por eso une el tema del tiempo al de la memoria y a la recuperación de las cosas a través del recuerdo, que es un principio más moderno que el que pudo haber manejado el lírico griego.

Por otra parte, las victorias del protagonista van seguidas de un deseo de dormir, y en ese estado de ensoñación escucha una voz, una especie de *daímon* socrático, su otro yo,

³⁷ “Una giornata a Olimpia”, junto con “Il gatto dello Cheshire” y “Vagabondaggio”, integra un tríptico de cuentos agregados a la segunda edición de *Il gioco del rovescio* (1988). En la versión española se encuentran en *Los volátiles del Beato Angélico* (1991).

su doble, que lo impulsa a escribir. Es esta voz la que produce una ruptura en el discurso evocado y provoca que el joven se despierte en varias oportunidades. Antes de enfrentar su última prueba deja de dormir. El atleta advierte entonces que todo ha sido un sueño, que ha soñado que soñaba tras cada prueba. Llega así, borgeseanamente, a la conclusión de que su sueño ha sido “un sueño dentro del sueño” (“un sogno dentro un sogno”, 173) Pero, en un acto final de afirmación de su identidad, dice: “¡Yo soy Píndaro!” (“Io sono Pindaro!”, 173) y se consuela al pensar que escribirá lo que soñó en brazos de Egina. En sus epinicios cantará su propio triunfo en los juegos agonales, ya que para él, como para cualquier espíritu griego de su época, el ser vencedor en las Olimpíadas es la más alta manifestación de la *areté* humana, aunque es consciente, según lo manifiesta en su poesía, de no caer en excesos laudatorios, de no cometer *hybris*, pues, “el hombre es flor de un día, una sombra en un sueño”. La vida resulta así vanidad, sueño, ilusión, y éste es el punto más próximo entre el poeta griego y el cuentista italiano: la vida como sueño, como apariencia, tema que puede ser rastreado en toda la obra tabucchiana.³⁸

Por último, pensamos que tanto Tabucchi como Píndaro viven en épocas de transición, en las que se gestan cambios profundos. La diferencia estriba en que Píndaro intentó sostener los ideales de una aristocracia que ya había perdido prestigio, quiso hacer prevalecer los valores de los tiempos míticos, mientras que Tabucchi no se pone en moralista de su tiempo, sino que se limita simplemente a mostrar una realidad en continuo cambio, compleja y fluctuante, ambigua y plural. Pero más allá del aspecto ético, corresponde preguntarse por qué Tabucchi eligió como protagonista de su relato al poeta griego. Sólo se pueden ensayar respuestas aproximativas: quizá porque su vida le haya interesado para crear una situación paradójica a la cual el cuentista es tan afecto. El Píndaro histórico cantó bellamente las destrezas físicas y exaltó la virilidad del deporte, pero fue incapaz de ser partícipe él mismo del gozo que tal actividad depara al vencedor. Únicamente en la ficción pudo acceder a esa felicidad a través del sueño. Se podría lucubrar también que la elección de Tabucchi fue motivada por la lectura de las *Olimpicas*, que sirvieron de disparador para el acto de escritura, y que su cuento es un homenaje a un poeta que admira; pero todas éstas son meras conjeturas, ya que no se pueden ofrecer más

³⁸ En la *Olimpica* XII, que reproduce el cuento, Píndaro habla de las “humanas esperanzas” y de “las vanas falsedades de las apariencias”, en una línea de pensamiento que desarrollan también el *memento mori* latino y el *vanitas vanitatum* del Eclesiastés.

que tímidos balbuceos cuando se entra en una zona misteriosa e insondable como es la génesis creadora.

Ingresemos ahora en un texto cuya materia básica es el biografismo ficcionalizado, *Sogni di Sogni*. A través de los supuestos sueños soñados por veinte artistas estimados por el escritor, Tabucchi crea “mundos posibles”, es decir, existencias paralelas a las reales.³⁹ Con su actividad poético-imaginativa, el autor de *Sogni di Sogni* construye un universo ficcional que produce en el lector la ilusión de realidad, de certidumbre de lo veraz, pues el sueño se derrama en la vida real y borra la línea divisoria entre verdad natural y fantasía, creando un mundo posible, completamente verosímil.

Nos ocuparemos de dos sueños ficcionalizados por Tabucchi, de dos poetas que ama: Federico García Lorca y Giacomo Leopardi.

En el “Sogno di Federico García Lorca, poeta e antifascista”, el narrador cuenta que en una noche de agosto de 1936, fecha de la muerte del escritor andaluz, Lorca sueña que se encontraba en el palco de un pequeño teatro ambulante, ejecutando al piano canciones gitanas para viejas damas tocadas con mantillas negras. El poeta-músico entona una canción que habla de naranjas y de la muerte de un gitano que se bate a duelo. Al terminar de cantar, advierte que sobre el escenario no hay telón de fondo y que éste se prolonga sobre un campo desierto. Dentro de la fantasía onírica del escritor español, el espacio teatral se vierte en un lugar abierto. Es de noche y del cielo cuelga una enorme luna blanca que contrasta con el color oscuro del firmamento. García Lorca penetra en ese ámbito y ve allí a un perro negro al que sigue. El escenario teatral se desdibuja y se va generando otro espacio. Una vieja melodía, desprendida del piano cuyas teclas son pulsadas por dedos invisibles, lo inunda. La línea del horizonte se interrumpe y detrás de ella surge un muro blanco en el fondo del cual se proyecta una pradera.

Con una técnica propia de las artes plásticas, como es el *trompe l'oeil*, se crea la ilusión de planos superpuestos que se abren en una falsa perspectiva, generándose uno a partir del otro. En este marco, el trayecto del fantasmático soñador es interrumpido por la presencia de la Guardia Civil. Los soldados lo acusan de traición, se burlan de él y le ordenan quitarse los pantalones. Lo agreden al decirle que es una mujer y que como tal

³⁹ De acuerdo con Cesare Segre, toda obra literaria instaura un mundo posible (Segre 253). Del concepto de “mundos posibles”, en el campo de la teoría de la ficción, se han ocupado, además de Segre, T. G. Pavel, L. Dolezel, U. Eco y T. Albaladejo, entre otros.

debe permanecer en su casa y vestir mantilla. Luego le cubren la cabeza con un chal y le dicen que se acuerde de la Virgen porque lo van a matar. El poeta les escupe la cara, pero en el momento en que los esbirros van a ejecutarlo, Federico García se despierta por causa de unos ruidos provocados por la culata de fusiles que golpean en su puerta.⁴⁰

Para la construcción de este “sueño”, Tabucchi se valió, como resulta obvio, de la vida y de la obra de Federico García Lorca, alguno de cuyos elementos aísla y ensambla a modo de *collage* onírico en su narración. De esa manera, la comentada homosexualidad del poeta se sugiere a través de objetos que cobran valor simbólico como las mantillas, que se contraponen a los pantalones. También aparecen en el texto la luna, el piano, la Virgen, ciertos colores propios de la poética lorquiana y frases que evocan su lírica. Por otra parte, en el paratexto del relato se adjudican a Lorca dos epítetos: poeta y antifascista, y es en estas dos direcciones que se trabaja el texto. Las sugerencias líricas se diseminan en el discurso narrativo. La muerte absurda del poeta en manos de las falanges fascistas de Franco, por ser considerado un “diferente”, un transgresor de las normas impuestas, concentra sobre el final la energía narrativa del sueño.

García Lorca vive el drama soñado como si existiera fuera de su imaginación, como si fuera real. El sueño tiene un valor premonitorio, anuncia un acontecimiento desdichado por venir. La actividad onírica de Federico ficcional se identifica con su muerte real.

La estrategia empleada por Tabucchi para crear su ficción consiste en acumular imágenes, yuxtaponer objetos propios de la escritura lorquiana que alcanzan el estatus evocador del símbolo, e imbricar los planos del espacio onírico que describe, donde las reglas lógicas que sostienen la organización de lo real se anulan. A través de la condensación de imágenes se transfieren y se amalgaman los hechos de la realidad con los de la fantasía. El campo de referencia interno, el del mundo de lo onírico, se adecua

⁴⁰ La resolución final del cuento recuerda el desenlace de “La Espera” (*El Aleph*) de Jorge L. Borges, en el que también se plantea el juego entre sueño y realidad. El protagonista, Alejandro Villari, sueña en forma continua que unos hombres lo persiguen para matarlo y se despierta en el momento exacto en el que escucha el estruendo de su revólver, utilizado para defenderse. Finalmente, como en el relato de Tabucchi, el sueño se concreta y los asesinos invaden su habitación: “Una turbia mañana del mes de julio, la presencia de gente desconocida (no el ruido de la puerta cuando la abrieron) lo despertó [...], se dio vuelta contra la pared como si retomara el sueño. ¿Lo hizo para despertar la misericordia de quienes lo mataron o porque es menos duro sobrellevar un acontecimiento espantoso que imaginarlo y aguardarlo sin fin, o -y esto es quizá lo más verosímil- porque los asesinos fueron un sueño, como ya lo habían sido tantas veces, en el mismo lugar, a la misma hora? En esa magia estaba cuando lo borró la descarga” (610-611)

perfectamente al campo de referencia externo; el de la realidad exterior, es más, el primero es casi un calco del segundo. Así, el texto transmite un modelo de mundo ficcional verosímil; no contradice el mundo concreto en el que vivió y murió Lorca.

Desde una perspectiva antropológica, la ficción tabucchiana permite profundizar el conocimiento que se tiene del poeta, suponer cuáles fueron sus deseos y temores, evadir lo tangible, lo cotidiano y revelar su sentir por vía del sueño y de la imaginación. De este modo la ficción se vale del engaño y de la simulación para, paradójicamente, poner al descubierto verdades ocultas o insospechadas; sugiere algo que va más allá del referente concreto. Se trata pues, de un “decir indirecto”, un decir mediatizado por los signos y símbolos que el texto contextualiza.

Tabucchi ha creado a través del sueño el “mundo posible” de Federico García Lorca, que resulta por su condensación y esencialidad un modelo más acabado que el mundo concreto en el que vivió y desarrolló su existencia el poeta granadino.

En cuanto al otro poeta, Giacomo Leopardi, su vida y su obra vuelven a ser retomadas en “Il sogno de Giacomo Leopardi, poeta e lunático”

El recanatense es considerado por Tabucchi, y así lo ha dicho: “el mayor poeta italiano, junto a Dante” (*La Nación*, 27.9.98). El gusto por los *Canti* y la atracción por el pensamiento leopardiano se advierten en este sueño.

Entremos pues, de manera indiscreta por cierto, en el “Sueño de Leopardi”. El poeta, protagonista del relato, sueña que es un pastor y que está ubicado en una calesa tirada por ovejas blancas que lo llevan de paseo a la luna. Llegado a destino, previo alto frente a una pastelería donde degusta exquisitos pastelillos de fresa, mazapán y merengue, ve a una muchacha que le sonrío; se trata de Silvia que ha sufrido una transformación. Si bien tiene las mismas facciones conocidas por él antes de su muerte, ahora es toda de plata, porque es una selenita, que tras morir se instaló en la luna. Leopardi le pregunta si él también está muerto. Silvia le aclara que quien está hablando con ella no es él, sino su pensamiento que ha viajado hasta allí. Entonces, el joven manifiesta su deseo de ver la tierra. Silvia lo conduce hasta un telescopio y al mirar a través del aparato reconoce primero su casa de Recanati y a su padre, el noble Monaldo, salvo que acá el conde, por ironía literaria, “sostiene en su mano un orinal”; luego desplaza el ángulo de visión y observa un modesto cuarto en el que se ve a sí mismo durmiendo entre dos colchones, por causa del

frío. Asustado, pregunta a Silvia si está muerto. La joven le responde que sólo está durmiendo y que sueña con la luna.

Tabucchi construye este delicioso microrrelato tomando elementos biográficos del escritor, que une a las características propias de la poética del reccanatense: el sueño, la noche, la luna, el recuerdo, el amor juvenil. También recrea en el texto la atmósfera onírica y de irrealidad presentes en *Il sogno*, *Alla luna* y *A Silvia*.

En una entrevista realizada por Carlos Gumpert, el novelista señaló que las biografías de los autores que aparecen en su libro *Sogni di Sogni* no pueden separarse de su obra. Agrega que no se puede entender la poesía de Leopardi sin saber algo de su vida, porque sus obras, como las de todo creador, son su manera de reaccionar ante los avatares de la existencia. (Gumpert, 196). En este sentido, queremos puntualizar nuestra opinión respecto de estas palabras que desde nuestro punto de vista, no son del todo ajustadas. Aunque el conocimiento de ciertos datos biográficos contribuyen a interpretar la obra de algunos autores, no se debe confundir ficción con realidad, “yo narrante” o “yo lírico” con el escritor, ser de carne y hueso. Vida y poesía son materias inseparables en Leopardi, sus textos están muy marcados por rasgos autobiográficos, y esto es lo que le interesó a Tabucchi para la creación de su relato (el gusto del poeta por las confituras, el dormir entre dos colchones por causa del frío, la relación con Silvia, inspirada en Teresa Fattoni, la joven a quien amó, y que murió tísica), pero se debe señalar que además de estos datos significativos, en el caso puntual de Silvia, la imagen de la joven tiene un plus semántico que la proyecta en el plano estético, alejándola de la existencia concreta. En el poema de Leopardi, la muchacha se transforma a través de una especie de epifanía en la alegoría de un sentimiento cultivado en el sollozo y capaz de ser reconquistado a través de la memoria. Es el emblema del amor soñado y negado, único e irrepetible. La concreción biográfica de Silvia se disuelve en el recuerdo, para transformarse en el símbolo de una juventud y de una felicidad truncadas.

También otros tópicos de la poética leopardiana, como la noche y la luna, se diseminan en el texto. La observación de la luna desencadena en el poeta el recuerdo del pasado y el recordar es siempre para él, fuente de placer e incentivo para la imaginación, antídoto eficaz del límite témporo-espacial humano. El recordar las cosas pasadas es en sí mismo autocontemplación, como sucede en el final del cuento referido en que Leopardi

soñado contempla a Leopardi soñador; se recupera así, al igual que en el poema, el propio espacio y tiempo interiores.

En el “Sogno” tabucchiano, subyace como en una veta estética oculta el tema del recuerdo y de la memoria. El recuerdo es en Leopardi generador de poesía. La lírica es sobre todo recuerdo, y así lo presenta en la más vasta sinfonía poética que escribió, *Le ricordanze*, y en la mayoría de los *Canti*. Ocurre también en varias páginas de lo *Zibaldone*. El recuerdo, unido al pasado, es esencial al sentimiento poético. El presente no puede ser poético porque esta categoría se halla siempre en lo lejano, en lo vago, en lo indefinido, y en este sentido se le une el gusto por lo nocturno. La noche desfigura y confunde los objetos. En el recuerdo, hechos y situaciones tienen algo de incompleto e impreciso. Es aquí donde podría establecerse cierto punto de contacto con la poética de Tabucchi, para quien la memoria y el recuerdo, constantes en su obra, son poco confiables como reproductores del pasado, pues el efecto del tiempo y de las emociones modifican los hechos vividos. La diferencia estriba en que el recuerdo es para Leopardi materia poética, mientras que, para Tabucchi es un gran falsario.

El novelista ha jugado en el “Sogno di Leopardi” con un mecanismo hipertextual al utilizar elementos diegéticos que evocan los textos del recanatense y al reescribir una biografía fantástica del poeta. La reconstruye a través de la técnica que hemos denominado “biografismo ficcionalizado”, en el que el personaje, emigrado de su circunstancia concreta toma encarnadura metaficcional. En esta dimensión se ubica pues, el Leopardi de *Sogni di Sogni*.

3.5. LA AUTOINTERTEXTUALIDAD

Un aspecto de la transtextualidad es la relación que se establece entre dos textos del mismo autor; ello es, páginas, frases o párrafos idénticos, o levemente modificados, que son trasladados de un texto a otro. El creador hace dialogar una obra anterior con otra posterior, reiterando una y otra vez sus ideas y poniendo al descubierto sus obsesiones.

Antonio Tabucchi emplea esta estrategia en algunos relatos. En “Esperidi. Sogno in forma di lettera” (*DPP*), el narrador dice: “Dopo avere veleggiato per molti giorni e per

molte notti, ho capito che l'Occidente non ha terminato ma continua a spostarsi con noi, e che possiamo inseguirlo a nostro piacimento senza raggiungerlo mai (13).⁴¹

La idea es recuperada en “Nota a margine” (*FO*): “Il filo dell'orizzonte, di fatto, è un luogo geometrico, perché si sposta mentre noi ci spostiamo” (107).⁴²

La autorreferencialidad se observa también en “Altri frammenti” (*DPP*):

“Peter's Bar” è un caffè sul porto di Horta, vicino al club nautico. È qualcosa a metà fra la taverna, il punto di ritrovo, un'agenzia di informazioni e un ufficio postale. Lo frequentano i balenieri [...]. “Peter's” è diventato il destinatario di messaggi precari e fortunosi che altrimenti non avrebbero altro indirizzo. Sul bancone di legno del “Peter's” sono attaccati biglietti, telegrammi, lettere nell'attesa che qualcuno venga a reclamarli. (39).⁴³

Y en “Strana forma di vita” (*SFSPT*), se comenta:

“Ricordo che nel mio viaggio alle Azzorre entrai nel Peter's Bar di Horta, un caffè frequentato dai balenieri, vicino al club náutico: una via di mezzo fra una taverna, un luogo di incontri, un'agenzia di informazioni e un ufficio postale. Il Peter's è finito col diventare il destinatario di messaggi precari e avventurosi che non disporrebbero altrimenti di un altro tipo di indirizzo” (169).⁴⁴

Más abajo, en el mismo párrafo, siempre refiriéndose al “Peter's Bar”, se lee:

“Dalla tavola di legno sulle pareti del Peter's pendono appelli, telegrammi, lettere in attesa che qualcuno venga a reclamarli. Su questa bacheca io trovai una misteriosa successione di note, di messaggi e di voci che sembravano avere una stretta relazioni fra di essi, come se viaggiassero in una carovana immaginari di ricordi inventati, voci portate da qualcosa, ma è impossibile dire cosa”(169).⁴⁵

⁴¹ “Después de haber surcado las aguas durante muchos días y muchas noches, he comprendido que el Occidente no tiene fin sino que sigue desplazándose con nosotros, y que podemos perseguirle a nuestro antojo sin jamás alcanzarle” (tr. CA).

⁴² “En realidad la línea del horizonte es un lugar geométrico, porque se desplaza mientras nosotros nos desplazamos” (tr. JJ).

⁴³ “Peter's” es un café del puerto de Horta, cerca del club náutico. Es algo intermedio entre una taberna, un lugar de encuentro, una agencia de información y una oficina postal. Van allí los balleneros [...]. “Peter's” ha pasado a ser el destinatario de mensajes precarios y venturosos que de otra forma no tendrían otra dirección. Del tablón de madera del “Peter's” penden notas, telegramas, cartas a la espera de que alguien venga a reclamarlas.”(tr. CA).

⁴⁴ “Recuerdo que en mi viaje a las Azores entré en el Peter's bar de Horta, un café frecuentado por los balleneros, cerca del club náutico: algo intermedio entre una taberna, lugar de encuentro, agencia de información y oficina postal. El Peter's ha terminado por ser el destinatario de mensajes precarios y venturosos que de otra forma no tendrían otra dirección “. (tr. CG).

⁴⁵ “Del tablón de madera del Peter's penden notas, telegramas, cartas a la espera de que alguien venga a reclamarlos. En ese tablón encontré yo una misteriosa sucesión de notas, de mensajes, de voces que parecían guardar una estrecha relación entre ellos, viajando en una caravana común de recuerdos inventados: voces traídas por algo, imposible decir por qué “ (tr. CG).

Párrafo que reproduce sobre el final el título de uno de los cuentos de *L'angelo nero*: “Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa”.

Pero el escritor no deja sin guía al lector inadvertido. En el último fragmento transcrito, habla de “voces que parecen tener una estrecha relación entre sí, como si viajaran en una caravana imaginaria de recuerdos inventados”. Son sin duda sus propias voces que se desplazan de un texto a otro, sin que se tenga noción ya, de dónde provienen. El juego de remisiones que Tabucchi propone al lector se construye con expresiones y frases textuales empleadas por él en otros textos, que se insertan en los nuevos y que golpean la memoria del lector para evocar lecturas anteriores.

3.6. LA REVISITACIÓN DE LOS PERSONAJES: TADEO E ISABEL

Dos personajes de Tabucchi, Tadeo (Taddeo, Tadeus) e Isabel “viajan” a través de sus diferentes narraciones.⁴⁶ Respecto de Tadeus, señala el escritor:

Tadeus es un personaje de mi invención, una criatura imaginaria a la que he dado vida, pero que se parece seguramente, no a una, sino a muchas personas, que yo he conocido, de los que, en cierto sentido, es una prolongación, casi un fantasma. Como criatura mía, en efecto, no se resigna a morir y reaparece de vez en cuando. Se ve que necesita expresarse vivir sus aventuras, y como tiene un carácter prepotente, yo me veo obligado a concederle este espacio narrativo que me exige [...]. No existe ninguno entre mis personajes con el cual no me gustaría volver a tropezarme en mis futuros libros. (Gumpert 190-191).

Tadeus aparece como presencia fastamagórica en *Requiem*; es el amigo muerto del narrador, vinculado a su vez a otra presencia enigmática que no alcanza categoría actancial: Isabel. Se encuentra en “Voci portate da qualcosa, impossibili dire cosa”(AN) como una voz de origen incierto, como un amigo del corazón o de la inteligencia con el cual se dialoga como con un alter ego, y también en “Notte, mare e distanza” (AN), pero esta vez como un ser algo inquietante, relacionado con un policía del gobierno de Salazar, presumiblemente torturador en Mozambique.

Es actante en el cuento “Una historia para los menos jóvenes. Muchos recuerdos”, que conforma una trilogía publicada como apéndice a *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, por Carlos Gumpert. Allí aparece formando pareja con Isabel, cuya fotografía

⁴⁶ Omitimos aquí al Pessoa ficcional y a sus heterónimos, ya tratados en el apartado 2.5., correspondiente a “Lo lusitano y el amor por Portugal y su literatura”.

lleva consigo por los numerosos lugares por los que viaja y con quien, como Pereira, dialoga. Sobre el final, su identidad se desdobra en Tadeo niño y Tadeo adulto. En la conversación que se establece entre los dos, Tadeo niño dice que cuando sea mayor hará muchos viajes, como los hace Tadeo adulto.

En *Tristano muore* aparece como Taddeo (con doble “d”), amigo del protagonista, dueño de una pensión en Grecia y relacionado con los partisanos.

El personaje femenino revistado, Isabel, resulta más etéreo y evanescente. Se la menciona en *Notturmo Indiano*. Aparece también como destinataria muda del discurso del narrador, asociada con la traición y el remordimiento, en “Any where out of the world” (*PESI*). En *Requiem* se encuentra vinculada sentimentalmente al narrador innominado que la busca en su alucinación, y a su amigo Tadeo. Isabel se ha suicidado y se desconoce la causa.

En otro texto, “Forbidden Games” (*SFSPT*), es una presencia duplicada por una fotografía, entre un “yo” y un “otro”, al igual que en “Muchos recuerdos”, ya comentado.

Tadeo e Isabel son personajes que van y que vuelven, que se desplazan en la mente y en la pluma del escritor, y que parecieran negarse a morir. Tadeo es alguien con quien el escritor ha creado una amistad que se enriquece con variados matices a través de las nuevas narraciones en las que aparece. Por el contrario, Isabel pareciera negarse a nacer, es una larva en proceso de formación que, tal vez, Tabucchi decida darla a luz cuando complete su proceso de gestación.

3.7. UNA VARIANTE TRANSTEXTUAL: LA HIPERTEXTUALIDAD ESTÉTICA

Numerosas obras pictóricas sirven de base para la construcción de las ficciones tabucchianas. En una especie de “hipertextualidad estética”, el escritor practica la técnica de transponer cuadros destacados en sus relatos. El tema de una pintura, aquello que el pintor expresó con colores, formas y texturas, es convertido por Tabucchi en palabras para dar vida a un nuevo entramado verbal. El cuadro, “hipotexto plástico”, se convierte así, en clave interpretativa del “hipertexto literario”, en el que ha sido transpuesto.

Es en *I volatili del Beato Angelico* donde Antonio Tabucchi practica con mayor intensidad esta técnica. Pinturas del Beato Angélico, de Goya, de Paolo Uccello, del pintor

contemporáneo, Davide Benati, y de Van Gogh, son empleadas como materia prima para el armado de los “cuasi-cuentos” que integran el volumen, como los llama el escritor (“Nota” 10).

3.7.1. Fray Angélico se encuentra con raquíticos volátiles (VBA)

Los hermosos frescos del Beato Angélico que decoran las celdas del convento de San Marcos, en Florencia, sirven de inspiración al cuento que abre la colección y que da título al libro. Claro que, aquellas delicadas y etéreas figuras de Fray Giovanni di Fiesole son degradadas aquí a la categoría de pollos desplumados con rostros de niños ancianos. Se trata de criaturas errantes llegadas a la tierra de otros espacios, que se han perdido y que el buen fraile socorre. Si bien Tabucchi realiza una parodia de las figuras del Beato Angélico, los personajes no resultan repulsivos, sino que, de acuerdo con la particularidad sensibilidad de cada lector, se podría encontrar, a la manera baudelaireana, cierta belleza en la fealdad de esos extraños seres tratados con ternura y piedad por el Beato.

3.7.2. El rey de Portugal escribe a Goya desde la muerte (VBA)

Don Sebastián de Aviz, rey de Portugal, escribe a Goya desde una dimensión de tinieblas, para encargarle un cuadro. Pretende una pintura particular, en la que, entre otras figuras, aparezcan “muchísimos cadáveres, amontonados como moscas”.

Respecto de la obra de Goya, Tabucchi señala que “su pintura, hecha de pasteles, de rosas y de azules, se precipita de repente en un transfondo de tinieblas donde se entreven llamas en el horizonte. Carnicerías, bestialidades, masacres, suplicios, horrores entran con prepotencia en sus ojos y pinceles” (“Elogio a Goya”. *Clarín* 13.12.02: 4-5).

En efecto, a través de una descripción minuciosa de sus pretensiones, Don Sebastián pide a Goya un cuadro con las características apuntadas, una pintura que se convierta en un sueño, en una alucinación.

3.7.3. “Essere reale al di fuori del reale: Messaggio dalla penombra” (VBA)

Aunque este cuento no presente como otros un cuadro desarrollado por el discurso narrativo, lo incluimos en este apartado porque, según manifiesta el escritor, está inspirado

en la pintura de su amigo Davide Benati.⁴⁷ También apareció en el catálogo de la muestra del pintor, *Terre d'ombre*, realizada en el Ayuntamiento de Regio Emilia, en 1986 (“Nota”. VBA 10). El relato trabaja el tema del tiempo pasado recobrado en el instante presente. Esta sensación es como un sueño que consiste en “ser real fuera de lo real”, en dejar de ser mientras se está siendo, mientras se sueña. El aspecto plástico se presenta en el cuento a través de los colores, que se asocian con determinadas sensaciones.

3.7.4. Un tríptico de Paolo Uccello: *La battaglia di San Romano* (VBA)

El “cuasi-cuento” se construye con una técnica de focalización en la que aparecen distintos ángulos de observación. El cuadro de Paolo Uccello, en el cual se inspira, presenta diferentes perspectivas, “fluctúa entre una perspectiva en fuga en primer plano y otra, compartimentada en el fondo” (P. Francastel, *Peinture et société*, Lyon, 1951. *Apud* A. Tabucchi, 56-57). El cuento emplea también, como la pintura, múltiples angulaciones de narración, vinculadas a las focalizaciones que se hacen de Orson Wells y de Hemingway. En ellas se entrelazan recuerdos, sentidos ambiguos y el falseamiento de la realidad. En el fragmentarismo con que la narración se presenta, el sentido estalla, se dispara hacia distintas direcciones, como las múltiples perspectivas que ofrece la pintura de Paolo Uccello. Un comentario sobre el cuadro, que cierra el relato, ayuda a anclar, aunque vagamente, la propuesta de este particular “cuasi-cuento”.

3.7.5. “La traduzione” o cuando las palabras traducen el color (VBA)

Consideramos, puesto que el escritor no lo dice, que el cuadro motivador de este texto es *El puente de Arlés* de Van Gogh. Se trata de un relato totalmente visivo. El locutor se dirige a un no vidente y con bellísimas palabras le traduce lo que ve en la pintura del artista neerlandés. Tabucchi utiliza para construir esta ficción pictórica una técnica miniaturista, que focaliza los detalles. De todos los colores, sobresale el amarillo. Formas, colores y matices son verbalizados por el narrador para que su interlocutor innominado pueda apreciar el cuadro. Le dice que sólo debe relacionar entre sí los elementos que le

⁴⁷ Además, a Davide Benati dedica su libro *Si sta facendo sempre più tardi*: “Questo libro è dedicato al mio amico Davide Benati che guarda, capisce e trasforma in colore” (“Este libro está dedicado a mi amigo Davide Benati, que mira, entiende y transforma en color” (tr.n)).

proporciona, mensaje que puede tener una doble lectura: por una parte, referida al receptor ciego; pero, por la otra, al lector, a quien sólo al final de la narración se le brinda un dato orientador: “el bastón”, que indica que el personaje al cual va dirigida la traducción es no vidente.

3.7.6. Velázquez en “Il gioco del rovescio” (GR)

En este cuento, en el que *Las Meninas* de Velázquez funciona como puesta en abismo de la narración, Tabucchi explota al igual que en “La battaglia di San Romano” (VBA), la múltiple perspectiva de la pintura, que transforma en relato. Así, se ofrece al lector una visión variada de la polifacética personalidad de Maria do Carmo.

El escritor ha trabajado con una perspectiva similar a la de Velázquez, quien ubica al pintor (el narrador) detrás del espejo sin que pueda ver la figura situada fuera de su campo de visión, detrás de él (Maria do Carmo). El cuento, igual que el lienzo, duplica imágenes y perspectivas. El espejo (relato del marido) ofrece una cantidad de datos adicionales, una “metátesis de visibilidad” (Foucault, 1986: 18), que penetra en el espacio representado, en el cuadro, cuyo equivalente sería en la narración el conocimiento acotado que el narrador tiene de la vida de Maria.

3.7.7. Las tentaciones de San Antonio en Requiem

En su recorrida por Lisboa, el narrador de *Requiem* llega al Museo de Arte Antiguo de la ciudad y allí entabla una interesante conversación con un pintor, que está copiando una escena de *Las tentaciones de San Antonio*: un detalle del panel lateral derecho, en el que se ve a un hombre y a una vieja montados sobre un pez volador. El pintor copista le aclara que el Bosco plasmó en esa obra la tempestad que tenía lugar en la imaginación de San Antonio. Le explica distintos aspectos de la pintura. Le señala los *grillos*, seres sin tronco, pintados por el artista; le informa también que ese cuadro había tenido un valor taumátúrgico. Los enfermos iban a verlo en peregrinación al Hospital dos Antonianos, en Lisboa, a la espera de un milagro que aliviara sus dolencias. Los males más frecuentes padecidos por los peregrinos eran enfermedades venéreas y de la piel, entre ellas, el herpes zóster, al que el pintor asocia con el remordimiento, porque el virus que lo provoca tiene la facultad de permanecer dormido dentro del organismo humano hasta que despierta y ataca.

Después vuelve a adormecerse, igual que el remordimiento. El narrador finaliza su observación del cuadro y concluye enigmáticamente en que, ante la explicación del copista, la pintura había adquirido para él un sentido que antes no tenía.

3.7.8. “Il fiume” y Van Gogh (*SFSPT*)

La pintura de Van Gogh y su atmósfera solar vuelven a reaparecer en “Il fiume”, una de las cartas de *Si sta facendo sempre più tardi*, en la que el narrador al entrar en un cuarto que había sido una sacristía, observa una silla exactamente igual a la que Van Gogh había pintado. Ante su sorpresa, en ese cuarto también estaba escrito un famoso endecasílabo de Dante: “ma per seguir virtute e conoscenza” (“mas para seguir la virtud y el conocimiento”), que corresponde al verso 120 del Canto XXVI del Infierno, el celeberrimo canto de Ulises. Se trata de una habitación construida como un espacio mágico, plena de reminiscencias artísticas, donde el tiempo pasado del arte se recobra en el instante presente.

3.7.9. Caravaggio, Goya y Toulouse-Lautrec en sus sueños (*SS*)

Sogni di Sogni incorpora en sus páginas el sueño-deseo de tres grandes artistas plásticos: Caravaggio, Goya y Toulouse Lautrec.

En el “Sogno di Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio, pittore e uomo iracondo”, el pintor es visitado en sueños por Dios, quien le manifiesta que a pesar de todos sus pecados, quiere que le pinte un cuadro, en el que él, Michelangelo Merisi, fuera Mateo.

El sueño alude claramente a la *Llamada de San Mateo*, en el que el artista pintó figuras sagradas como gente corriente.

Otro sueño es el “Sogno di Francisco Goya y Lucientes, pittore e visionario”. El relato desarrolla a través de lo onírico las visiones que tuvo Goya al componer sus cuadros, la monstruosidad barroca y la fantasía romántica de los *Caprichos*, *Los desastres de la Guerra*, *El dos de Mayo* y *Saturno devorando a uno de sus hijos*.

“Sogno di Henri de Toulouse-Lautrec, pittore e uomo infelice” es una especie de fantasía lírica en la que el pintor sueña que ha superado sus problemas físicos, que puede manejar a voluntad la longitud de sus piernas, alargarlas o acortarlas, según convenga. De

este modo, puede bailar en el Moulin Rouge con Jane Avril, su musa inspiradora. En el sueño, Toulouse-Lautrec es feliz.

El amplio espectro hipertextual estético se amplía con otras artes como la música y el cine, de los cuales nos ocuparemos en los apartados correspondientes. Aquí, solamente se mencionará un ejemplo en el que la música clásica motiva la fecunda imaginación del escritor. Se trata del *Impromptu*, opus 124 para piano de Franz Schubert, que sirve de “leitmotiv” para su novela *Tristano muore*.

En síntesis, Antonio Tabucchi realiza en su poética una verdadera transposición de las artes, sobre todo de las plásticas, que incorpora y recrea en sus narraciones a través del lenguaje; sus relatos alcanzan vuelo poético gracias a la artesanía con que trabaja las imágenes y a su habilidad para transformarlas en palabras.

3.8. LA CANCIÓN POPULAR, EVOCADORA NOSTÁLGICA DEL PASADO

Las canciones populares ocupan un significativo espacio en la producción tabucchiana. Al ser preguntado sobre la música ligera, el escritor respondió con una poesía que tradujo al italiano de Carlos Drummond de Andrade, en la que el poeta brasileño dice que no quiere a Händel como amigo, ni escuchar los maitines de los arcángeles, sino que le basta con la música que viene de la calle y que, como el hombre, se ha perdido.⁴⁸

De esa “música barata” interesa a Tabucchi todo lo que se refiere al melodrama, al amor, a la pasión, a la traición, conceptos que ve relacionados íntimamente con la vida. Considera que en nuestra época hay una tendencia a ocultar estos sentimientos porque se cree que han sido superados, pero él los pone al descubierto a través de las canciones populares, entre otras expresiones de comunicación masiva. Además, al ser evocadas, ellas recuperan fragmentos de un tiempo pasado, generalmente dichoso, creando en el relato una atmósfera de nostalgia. En algunos cuentos no pasan de ser más que una cita, un simple título, pero ese indicio se ubica en un lugar estratégico del relato y echa luz sobre lo que se

⁴⁸ “La música barata me visita / y me conduce / hacia un pobre nirvana a imagen mía. // Valses y baladas guardados en cajones / de un armario que vibra al contenerlos; // [...]. No quiero a Händel como amigo mío / ni escucho los maitines de los arcángeles. / Me basta / lo que viene de la calle, sin mensajes, / y que, como nosotros nos perdemos, se ha perdido.” (Gumpert 91).

está narrando; funciona en la dinámica narrativa como un sema que contribuye a anclar el significado de la narración.

En “Messaggio dalla penombra” (*VBA*) las canciones *Yesterday* de los Beatles y *Guaglione*, situadas en el párrafo final del texto, parecen recobrar un instante feliz del pasado.

En *SFSPT*, una canción popular sirve de paratexto introductorio a la totalidad del volumen. Sus versos hablan de la vida que va hacia delante y hacia atrás, como las situaciones que relatan las cartas que integran el volumen.⁴⁹ Otra, como la canción napolitana *Voce ‘e notte*, presta su letra al título de la carta “Te voglio, te cerco, te chiammo, te veco, te sento, te sonno”. Además, en el *post scriptum* del libro, Tabucchi apunta que la carta que aparece con el nombre “Il fiume”, la había titulado inicialmente “Senza fine”, pensando en el compositor Gino Paoli, cuyo tema popularizó la cantante Ornella Vanoni en los años 60.

La conocida canción napolitana *Mamma* (solo per te la mia canzone vola) es citada en “Gli incanti” (*PESI*), como evocadora del tiempo vivido en la niñez, en oportunidad de un acontecimiento social.

También, Monteiro Rossi canta *O sole mio* en una escena de *Sostiene Pereira*. La canción estimula en el viejo periodista el recuerdo de la juventud.

Los tangos *La cumparsita* (“Capodanno”, *AN*), *Il tango delle capinere* y *Por una cabeza* (*FO*) son convocados por el escritor en algunos de sus textos.

Pero, donde más se concentra el artilugio de citar canciones populares es en el cuento “Lettera da Casablanca “ (*GR*), en el que el narrador travestido en una famosa cantante de melodías populares canta boleros como *Acércate más*, tangos como *Pregunto*, canciones napolitanas como *Luna rossa* y *Al alba se ne parte il marinaio*, romanzas como *Oh begli occhi di fata* di Beniamino Gigli, y tonadas españolas como *Lola Lolita la Piquetera* (*sic* ¿piconera?). No están ausentes de este repertorio las composiciones musicales del momento - parte del tiempo del enunciado abarca los últimos años de la década del 50 y los primeros de los 60- : *Qué será será*, que la travestida cantante entona a

⁴⁹ “Avanti, ‘ndrè / avanti, ‘ndrè / che bel divertimento / Avanti, ‘ndrè / avanti, ‘ndrè / la vita è tutta qua” (“Hacia delante / hacia atrás / ¡Qué bonita diversión! / Hacia delante / hacia atrás / la vida es eso y nada más “ (tr. CG).)

la manera de Doris Day, y *Volare* de Domenico Modugno, que canta con ritmo de chá, chá, chá.

Boleros, tangos, coplas, *canzonette*, baladas y otras melodías populares funcionan como indicios que contribuyen a reconstruir un tiempo pasado y transportan al lector a una época en el que el pretérito evocado en el relato, fue presente.

3.9. TABUCHI ENTRE EL MUNDO DE PAPEL Y EL DE CELULOIDE

Desde su nacimiento, a fines del siglo XIX, el cine se ha imbricado de forma simbiótica con la literatura. Ambas artes son vasos comunicantes que se nutren mutuamente. Posturas críticas tradicionales han pretendido enfrentarlos, subordinando, en muchos casos, el cine a la literatura en virtud de una concepción “logocéntrica”, que prioriza la palabra sobre la imagen y que actualiza el viejo prejuicio contra todo texto no sustentado en papel impreso. Sin hablar de invasión de uno sobre otro, se debe reconocer que la huella de la literatura se advierte en la imagen fílmica en construcciones y “figuras”, de acuerdo con la denominación de Metz (Metz, 99-100), propias del arte de la palabra. Estructuras narrativas y tropos de pensamiento, como la metonimia, la metáfora, la elipsis, conforman una retórica icónica que el cine comparte con otros sistemas expresivos. En este trasvase, tales “figuras”, procedentes del campo de las letras, sufrieron modificaciones sustanciales y tienen realización propia en la concepción del filme. A la vez, el cine dejó su impronta en la literatura por medio de numerosos préstamos y paralelismos. En este sentido, Alberto Asor Rosa ha señalado, refiriéndose al neorrealismo y al postneorrealismo, las deudas que la narrativa italiana tiene con el cine (Asor Rosa, 1983: 93). Por su parte, la crítica literaria ha incorporado a su vocabulario técnico términos que provienen del campo de lo visual y de lo cinematográfico como *travelling*, *flash-back*, *flash-foward*, focalización, montaje, dando así lugar a un fenómeno de transcodificación, ya que el código propio de una disciplina es incorporado por otra.

En la actualidad, la rica bibliografía sobre el tema se orienta, más que a señalar las deudas de un arte a otro, a estudiar su especificidad y a marcar sus diferencias. La confrontación entre expresión verbal escrita y expresión fílmica ha dado origen a

investigaciones prestigiosas por parte de semiólogos, narratólogos y teóricos de la comunicación y de los procesos culturales.

El cotejo entre manifestaciones icónicas y escritas destaca la especificidad de cada una de ellas. Palabra e imagen no representan la realidad del mismo modo, por eso su relación enriquece la forma de percibirla. El relato fílmico posee una complejidad discursiva particular, pues no sólo comunica verbalmente, sino que también “muestra”. El trabajo de adaptación de un texto literario, como resulta obvio, no se reduce a reproducir fielmente en imágenes la trama, sino que es un proceso complejo de tipo cultural en el que entran en juego diversos códigos.

Desde el punto de vista narratológico, cine y literatura tienen en común la función de narrar. Uno de los pioneros del cine David N. Griffith, definió el filme como una narración en imágenes. Y Vasco Pratolini observó que cine y narrativa son “come due creature dello stesso sesso, abitate dalle stesse idee, ma di lingua, educazione, storia e costumi diversi” (Pratolini, 14).⁵⁰ Ahora bien, el proceso de percepción por parte del receptor no es igual según el mensaje sea verbal o icónico. La imagen es analógica. Ofrece significaciones concretas por su carácter mimético-representativo. Procede de un estímulo sin conceptualizar; en cambio el signo lingüístico es recibido a través de una operación compleja y para ser decodificado debe encadenarse con otros, en un contexto. El níspero de *I Malavoglia* puede evocar en el lector un árbol más frondoso o menos frondoso, más alto o menos alto, más antiguo o menos antiguo. En el espectador del filme de Luchino Visconti, *La terra trema*, el mismo níspero, aunque se lo represente con una carga simbólica, es tal como lo ve el espectador, no tiene otra posibilidad de recreación que no sea la que se muestra.

En un ajustado ensayo sobre la relación entre cine y literatura, Umberto Eco señala la importancia de determinar “homologías de estructura”. Parte de la idea aristotélica de acción, en el sentido de serie de acontecimientos, y observa que tanto el cine como la narración son artes de acción. Mientras que en la novela la acción es narrada, en el cine es representada, pero en ambos casos se estructura una acción. Eco proyecta el concepto de “homología de estructura” sobre el campo más amplio de lo cultural. En un determinado

⁵⁰ “Como dos criaturas del mismo sexo, habitadas por las mismas ideas, pero de lengua, educación, historia y costumbres diferentes” (tr. n).

clima cultural, distintas artes, en este caso cine y literatura, pueden plantear problemas del mismo género y llegar a soluciones estructurales semejantes. Señala que “una vez evidenciada [la homología de estructura], nos debe llevar a un estudio más general sobre la circulación de las ideas de un determinado ámbito cultural y sobre la forma que asumen, en el ámbito de distintos géneros artísticos, los problemas culturales”(Eco, 1985 b: 196-197).

Las ideas esbozadas sobre la relación cine-literatura encuentran adecuado cauce en Antonio Tabucchi. Algunas de sus narraciones han sido llevadas al cine; ello, sin duda, facilitó la difusión mundial de su obra.⁵¹ La escritura de Tabucchi, construida en forma fragmentaria, multifacética, rica en imágenes sugerentes y juegos escénicos, desarrolla un rigor constructivo y una economía narrativa que favorecen su traducción fílmica.

El escritor reconoce la deuda que tiene con el cine. Declaró, en numerosas oportunidades, que recibió mucho del cine, que es narración visualizada, y que por lo tanto siempre se sintió atraído por él. El cine le enseñó, dice, la elipsis y el montaje, tan característicos en su obra. Acota que aprendió más del manual de montaje de Eisenstein que de la gramática de Todorov.⁵²

La conexión de su obra con el cine se da, entre otros factores, porque éste tiene necesidad de historias, aunque, explica, su poética se construye sobre la base de no-historias, esto es historias inacabadas, con numerosas elipsis, con vacíos de significación, que tienen que ser llenados por la imaginación del receptor.(Gumpert 87-90). El texto tabucchiano representa pues, un desafío para el director cinematográfico. Para lograr el resultado exitoso de la adaptación, tendrá que recrear los vacíos de información que

⁵¹ Entre los textos de Tabucchi que se han filmado, de los cuales tengamos noticias, figuran: *Notturmo indiano*, dirigido por el francés Alain Corneau; “Una storia” (*Donna di Porto Pim*) del realizador catalán José A. Salgot; *Il filo dell’orizzonte* y el cuento “Enimma” (*Piccoli equivoci senza importanza*) del portugués Fernando Lopes; *Requiem* del director suizo, de origen francés, Alain Tanner, y *Sostiene Pereira* del italiano Roberto Faenza. Como se advertirá, la narrativa tabucchiana es de interés cinematográfico, no sólo para los directores de su país, sino también para los de Francia, España, Portugal y Suiza, con lo cual su obra alcanza singularidad en el panorama cultural europeo.

⁵² Tabucchi pareciera no simpatizar demasiado con los narratólogos ni con aquellos escritores que construyen sus ficciones de acuerdo con los principios presentes en los manuales de teoría literaria. Entre otras citas, en su novela *Si sta facendo sempre più tardi*, en la carta titula “Forbidden Games”, el narrador denuncia a “certi scrittori di questo meffico millennio che muore, che hanno imparato la lezione sprecando il loro talento e immaginazione scrivendo a beneficio di manuali di narratologia” (46); (“ciertos escritores de este meffico milenio que muere, que han aprendido la lección dilapidando su talento e imaginación, escribiendo en beneficio de manuales de narratología” (tr.n)).

presentan las no-historias, con técnicas muy elaboradas y estrategias propias del discurso cinematográfico; más que anclar significados, deberá sugerirlos.

En una entrevista realizada por Marco Lombardi en el marco del “55° Festival Internacional del Film” de Locarno, siempre refiriéndose a la relación entre cine y literatura, el escritor puntualizó que la novela es la traducción de una voz interior, el film es su escenificación, es la traducción de las palabras de la escritura, en consecuencia es la traducción de una traducción. El arte en términos virtuales es en el fondo una transitabilidad de lenguajes. Confiesa que nunca aceptó escribir para el cine, porque es un lenguaje que ignora. Cuando cede una novela para que sea filmada, tiene la certeza de que el resultado final será otra cosa completamente distinta de la que entregó. Agrega que no es de esos escritores que se instalan en el “set” para controlar la fidelidad de lo que se está filmando; lo que le importa, no es la fidelidad, sino el espíritu del texto (Cfr. “Incontro con A. Tabucchi”, versión electrónica).

En cuanto a sus gustos cinematográficos, señala que una de sus grandes pasiones, como la de muchos italianos de su generación, fue Totó. Comenta que cuando él era joven, estaban de moda películas muy intelectuales como *L' eclisse* o *La notte* de Antonioni, pero que también alternaba el gusto por este tipo de cine con películas como *47, il morto che parla*; *Totó cerca casa* y *Guardie e ladri*. Totó entonces estaba considerado un subproducto cultural, puesto que aún no había tenido lugar su revalorización gracias a la película de Pasolini, *Uccellacci e uccellini* (Cfr. Gumpert,89).

Escuchada la voz del escritor, veamos ahora cómo se produce un proceso de transcodificación de lenguajes entre cine y literatura, en el cuento “Cinema” (*PESI*).

“Cinema” es una no-historia, como gusta llamar a sus relatos Tabucchi. Cuenta la relación entre dos actores, que después de más de veinte años, se reúnen para realizar la *remake* de la misma película que protagonizaron en su juventud, en la que cumplían roles de actores y de espías antinazis a la vez. Ella se ha casado con otro actor y se ha alejado del cine, pero esa unión fracasó. Él pretende restablecer el vínculo afectivo que el matrimonio de la actriz interrumpió.

El cuento se estructura en cinco apartados, enumerados por el autor. Los números impares hacen referencia, en general, al plano de las escenas filmadas; es el espacio de la construcción escénica que se está rodando. Los números pares corresponden a la realidad

de los protagonistas-actores; es el espacio del encuentro y del diálogo. El escritor crea así, un montaje narrativo en que realidad narrada y realidad filmada se confunden, en el que las líneas demarcatorias entre uno y otro plano se desdibujan y se autopenetran. Los personajes-actores “viven” en dos mundos: el de la ficción literaria y el de la ficción cinematográfica, creando de este modo una dimensión especular que contiene ambas ficciones. Un mismo referente -la situación existencial de los actores- es representado con códigos yuxtapuestos. Se trataría, en síntesis, de la representación de una representación. La homologación entre relato fílmico y relato literario se patentiza cuando el actor declara que ama a la actriz y ella le responde que ese sentimiento sólo es real en la película, a lo que él le replica que “è tutto un film” (143),⁵³ y le pide que la hagan girar hacia atrás y que vuelvan al principio.

Tabucchi utilizó en la concepción de este cuento técnicas propias del cine que aplica al discurso literario, provocando así una transcodificación de lenguajes. Uno de los elementos más destacados, en este sentido, es la focalización que se hace de los distintos planos y escenas. En el apartado cuarto, en que los protagonistas de la ficción literaria realizan un paseo en barco, los objetos focalizados se aproximan y se alejan como si el escritor estuviera utilizando un *travelling* en ascensor o el *zoom*, sin que la cámara se mueva: “Uno stormo di piccioni si alzò dalle case e volò verso il mare disegnando un’ampia curva”(145).⁵⁴ Por otra parte, se iteran escenas, como en el caso de la que aparece en el fragmento primero (134), que se repite sin variantes al comienzo del tercero (138). El *constructio* remeda el procedimiento fílmico a través del cual el director hace repetir escenas a los actores, hasta lograr el efecto deseado.

En cuanto al manejo de la cronología, el discurrir temporal es anacrónico. Las filmaciones de secuencias no siguen un orden causal, ya que se realizan de acuerdo con la lógica fílmica, por lo tanto, la escena de cierre de la película se encuentra al principio del texto, y la que se rodó al final en el cuento, se ubica al comienzo de la película. La primera secuencia del filme, que muestra a la actriz como una jovencita admiradora de Rodolfo Valentino, aparece al final de la narración, porque se filmó última, mientras que la escena de la despedida de los amantes, se coloca en el *incipit* del relato. Es decir que tiempo

⁵³ “Todo es una película”(tr. JJ).

⁵⁴ “Una bandada de palomas se alzó de las casas y voló hacia el mar dibujando una amplia curva” (tr.JJ).

narrativo y tiempo fílmico se invierten, provocando una anacronía en quiasmo. Además, el tiempo histórico se marca en forma icónica a través de carteles y bandos con fotografías que anuncian la ocupación nazi, tiempo del enunciado del filme.

Opiniones acerca de los métodos cinematográficos de vanguardia, del *cinéma vérité* y sobre el director griego Theo Angelopoulos, considerado por su película *O Thiassos (El viaje de los comediantes)* de 1975, uno de los más audaces realizadores del cine experimental, son puestas en boca de los personajes.

Como en toda su obra, aquí también Tabucchi tiene en cuenta al lector, quien es sorprendido con expresiones propias del lenguaje fílmico que irrumpen en forma intempestiva en las secuencias narradas. El ayudante del director grita: “Stop!” “Interruzione!”(134), “Fine di scena!”(139).⁵⁵ El cuento termina con el grito del director: “Macchina indietro, carrellata, macchina indietro!” (150).⁵⁶

Otra constante tabucchiana, presente en “Cinema”, es la búsqueda de la identidad, problemática dada en el texto por medio de la variable entre el ser y la máscara actoral. En esta no-historia, el problema queda abierto. Los personajes-actores, designados como Él, Ella, Howard, en el plano literario, son llamados Eddie, Elsa y el mayor, en la ficción cinematográfica. Sin embargo, en algunos momentos del relato, estos nombres son utilizados con un matiz de ironía para llamarse entre los personajes en los diálogos que mantienen fuera de la filmación., alternancia que provoca un juego ambiguo entre alusión y elusión.

Por otra parte, desde el interior mismo del texto se cuestiona la categoría de realidad. Los personajes se mueven en una zona en la que están imbricados el mundo real y el mundo actuado. “Cinema” pareciera concordar con la frase de François Truffaut acerca de que él no podía diferenciar entre vida y literatura, frontera que intenta disolver la propuesta de Tabucchi.

El texto actualiza, desde el espacio de lo literario, los principios de la *Nouvelle Vague* de utilizar la cámara igual que si fuera una estilográfica, como *caméra-stylo*, como si se tratase de un apéndice de la escritura; de este modo, la diferencia entre autor y realizador se anulan.

⁵⁵ “¡Stop! ¡Corten! ¡Final de escena!” (tr. JJ).

⁵⁶ “¡Cámara hacia atrás! ¡Travelling! ¡Cámara hacia atrás!” (tr. JJ).

Ahora bien, una visión completa de la cinematografía en la obra de Tabucchi exigiría la elaboración de un catálogo tan vasto que excedería los objetivos de esta tesis, pues toda su narrativa se encuentra surcada de títulos de películas famosas y de nombres de actores y actrices de las décadas del 30, del 40, del 50 y del 60, sin mencionar algunos casos del cine mudo. Desde el cine-teatro Splendor y el legendario filme *Cabiria (PI)* hasta los nombres de los míticos Marilyn Monroe y Clark Gable (*TM*), el cine alimentó sus ficciones literarias y forma con ellas una rica y armoniosa amalgama. Citación tan constante y profusa revela la inmensa afición que el novelista siente por el séptimo arte.

Por último, creemos adecuado traer las palabras del tío de Pereira, un literato fracasado, que repetía una frase: “ la filosofia sembra che si occupi solo della verità, ma forse dice solo fantasie, e la letteratura sembra chi si occupi solo di fantasie, ma forse dice la verità (*SP*, 30).⁵⁷ Nos permitimos agregar que el cine, como la literatura, se ocupa de la fantasía, pero quizá, como ella, también muestre la verdad.

3.10. LA RETÓRICA DE LA IMAGEN

A lo largo del siglo XX, el arte fotográfico ha influido en otros medios artísticos, como la literatura. Se han ocupado del tema prestigiosos críticos como Roland Barthes y Susan Sontag. Barthes en el ensayo “El mensaje fotográfico” (*Image, Music, Text*, 1961) señala que, como producto cultural, la fuente de sentido de toda fotografía depende de su “uso” en el contexto. Y en un trabajo posterior, titulado “Retórica de la imagen” (1964), analiza la fotografía aparecida en un aviso publicitario de pastas. La imagen reproduce un paquete de fideos y latas de salsa, saliendo de una bolsa de red. El semiólogo observa allí tres mensajes: 1) el lingüístico; 2) el icónico codificado; y 3) el icónico no codificado. El primero, como resulta evidente, está compuesto por todas las palabras que aparecen en el aviso; el segundo, por las connotaciones, derivadas del sistema de signos de la fotografía; y el tercero, por todo lo que denota la imagen. Ve, entonces, la fotografía como un texto, como una entidad polisémica, que tiene tras de sí una cadena flotante de significados.

⁵⁷ “La filosofía parece ocuparse sólo de la verdad, pero quizá no diga más que fantasías, y la literatura parece ocuparse sólo de fantasías, pero quizá diga la verdad” (tr. CG y GR).

Otro referente ineludible para el tema es la escritora y ensayista norteamericana Susan Sontag.⁵⁸ En su libro *Sobre la fotografía* (1973) comenta aspectos de la fotografía turística, de la familiar, de las crónicas policiales y de la publicidad. Sontag ubica la fotografía dentro de un fenómeno cultural dilatado, cuya influencia en el ver y el saber adquiere gran importancia en la formación de la conciencia individual y colectiva.

La crítica estadounidense vuelve sobre la cuestión a raíz de los graves sucesos protagonizados por oficiales norteamericanos contra soldados iraquíes –dados a conocer en mayo de 2004-. En declaraciones realizadas en diarios y revistas, señala que las fotografías reemplazan a la realidad, son representativas de los momentos vividos y ejercen un poder incomparable para determinar qué recordamos de los acontecimientos.

Los conceptos expuestos resultan de interés para el análisis del tema en Antonio Tabucchi. La fotografía es uno de los elementos que con mayor frecuencia se iteran en sus escritos; es artilugio usual en su narrativa. De acuerdo con lo señalado por Barthes y Sontag, a los que sumamos los aportes del semiólogo Charles S. Peirce, nos proponemos asociar para el desarrollo de este apartado ciertas figuras retóricas con la función que la fotografía desempeña en cada caso en la obra tabucchiana, ya que la reproducción de imágenes es empleada por el novelista de manera variada. Conforme a esta intención, advertimos, fundamentalmente, tres recursos retóricos aplicados a la fotografía: 1) la imagen-símil; 2) la imagen-metonimia; 3) la imagen-indicio.

Los tres aspectos o funciones tienen en común la representación de alguien, una persona, o de algo, una situación del pasado, ausentes, que se evocan a través de la imagen, pues la fotografía retiene algo que fue y que ya no es. A esta función común se agrega en cada uno de los casos que analizaremos, un rasgo distintivo que la diferencia de las otras funciones.

3.10.1. La imagen-símil

De acuerdo con nuestra propuesta teórica, la imagen-símil es denotativa, es un icono en sentido puro. Devela un significado que se decodifica sin dificultad porque pone en relación dos elementos equivalentes (representante y representado) de forma inmediata.

⁵⁸ Interesantes resultan también, las observaciones realizadas por Walter Benjamín y su concepto de “pérdida del aura”, motivada por la reproducción serial de las obras de arte, así como las de Derrida, Foucault y Lévi-Strauss, quienes estudiaron la imagen asociada a los códigos culturales.

Son dos “realidades” que se identifican. Por otra parte, la fotografía aprisiona la vida. Captura dentro de los límites del papel momentos y personajes del pasado. Se presenta casi, como una microhistoria que condensa en sí instantes vividos. Poseer una fotografía es tener un registro de la propia existencia. La función imagen-símil es la que aparece con mayor frecuencia en Tabucchi para convocar figuras o situaciones pretéritas.

“Stanze”(PESI) es un cuento en que los objetos cobran relevancia: cartas, libros, sábanas, cajas, retratos. A través de los retratos Amelia recuerda el pasado vivido junto a Guido, su hermano, ahora moribundo y sufriente en un cuarto vecino. Las fotografías le devuelven un pasado en el que Guido joven se muestra, recién graduado, como un hombre con un futuro promisorio. Amelia siente hacia esas imágenes un sentimiento contradictorio, de aceptación y de rechazo, de amor y de odio a la vez.

Las fotografías son el “esqueleto” que sostiene el cuento. Crean un vaivén temporal entre un pasado dichoso y un presente desdichado. Son imágenes-símiles de una realidad pretérita.⁵⁹

Además, muchos personajes tabucchianos tienen el hábito de “dialogar”, monologar, con la fotografía de sus seres queridos muertos. Así lo hacen Pereira, que conversa con el retrato de su esposa fallecida; el anciano poeta de “La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita” (AN), con el retrato de su fea mujer, Lucrezia - ¿la montaliana Mosca?- y el viajero de “Muchos Recuerdos” (Apéndice a *Conversaciones con Antonio Tabucchi*), quien lleva en sus viajes el retrato de Isabel y habla con ella.

En otras ocasiones, a pesar de que la fotografía muestra una imagen idéntica al original, el personaje no se reconoce. Surge entonces un problema de identidad, como en “Cambio di mano” (PESI). Pero, en todos los casos, las fotografías reproducen, con mayor o menor precisión, la imagen evocada. Funcionan, en la terminología de Peirce, como “sinsigno”, como signos formados por una realidad física existente o que existió.

⁵⁹ La recuperación del tiempo o de un personaje por medio de una imagen en función símil también aparece, sin agotar las citas, en “Lettera da Casablanca” (GR), *Requiem* (la fotografía de Tadeus, junto al narrador, en Caparica), en “Il fiume” (SFSPT) y en la fotografía del soldado de “Italia Bella” (Apéndice de *Conversaciones con Antonio Tabucchi*).

3.10.2. La imagen-metonimia

Este tipo de imagen es en un primer momento connotativa, cuando se halla parcializada, para luego ser denotativa, cuando se percibe la completud. Un claro ejemplo de la imagen-metonimia lo constituye una escena del capítulo XII de *Notturmo Indiano*, en la que Christina, la fotógrafa, comenta al protagonista que había publicado un libro que tenía sólo fotos, sin leyendas. Empezaba con una fotografía que reproducía a un atlético joven de medio cuerpo. En su rostro se advertía la expresión de un gran esfuerzo; llevaba las manos levantadas como llegando a la meta. La segunda fotografía ya lo mostraba de cuerpo entero y a su izquierda se veía un policía con casco que empuñaba un fusil y le disparaba. El libro llevaba una leyenda bajo la primera fotografía: “Méfiez-vous des morceaux choisis” (“Desconfíe de los fragmentos escogidos”). Sin duda, Tabucchi ha empleado aquí una técnica metonímica de reconstrucción parcelada de una imagen, y juega una vez más con la percepción del receptor. El primer detalle connota, sugiere; el segundo denota, muestra la totalidad.

Otro ejemplo de este tipo aparece en “A cosa serve un’arpa con una corda sola?” (*SFSPT*), en el que el narrador al desenvolver un paquete de verduras, va descubriendo parcialmente, en el papel del periódico que las cubre, la fotografía de la mujer que amó en el pasado. En estos casos, se estaría en presencia, siempre siguiendo a Peirce, de un “cualisigno”, ya que la imagen sólo ofrece del “representamen”, una cualidad o un aspecto de él.

3.10.3. La imagen-indicio

Es connotativa y su significado se dispara en múltiples direcciones. Exige una elaboración particular del decodificador. La fotografía con este valor aparece en *Il filo dell’orizzonte*, cuando el detective Spino descubre una foto que al ampliarla le muestra un detalle, un perro que, aunque aparece con la cabeza cortada, arroja luz sobre el crimen que se investiga. El detalle es una clave de significación, que activada por la abducción del decodificador, da sentido al relato. Igual sucede con la fotografía que aparece pegada en el rostro del misterioso personaje asesinado, en “I treni che vanno a Madras” (*PESI*).

En los casos citados, la fotografía funciona como un indicio, porque se relaciona con su objeto, como señala Peirce, en términos de causalidad.

Por otra parte, el interés por la imagen lleva a Tabucchi a seleccionar personalmente las fotografías que sirven de portada para sus libros. Sabemos, por fuentes orales, que en su casa de Lisboa tiene un mural de la fotografía de Gérard Castello-Lopes, uno de cuyos detalles ilustra la edición española de *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (ver “Apéndice”). Pero, más curiosa resulta la historia que el escritor cuenta sobre la imagen que aparece en la tapa de *Si sta facendo sempre più tardi*, en un fragmento de *Autobiografie Altrui. Poetiche a posteriori* (2003), titulado “Storia di un’immagine”, donde relata cómo llegó a seleccionar la foto y la cadena de significación que generó a partir de ella.

A fines de los años ochenta, Tabucchi se hallaba en París. Mientras caminaba por las orillas del Sena, se detuvo ante uno de los tantos puestos de *bouquinistes* que se extienden a lo largo del río. Allí, entre libros usados, revistas viejas y grabados antiguos le llamó la atención una fotografía que representaba a un hombre abrazando a una mujer. La mujer estaba de espaldas y llevaba un vestido negro con un amplio escote en “V”. Sobre su cabeza tenía puesto un sombrero blanco que cubría su rostro y el de su compañero. Mientras el hombre se aferraba apasionadamente al cuerpo de ella, ella no manifestaba ninguna emoción visible. Sólo hacía un pequeño gesto con la mano derecha, que podía ser de protección o de ternura para con el hombre que la abrazaba o, simplemente, la intención de tomarse el sombrero para protegerlo del viento (ver “Apéndice”).

Señala Tabucchi que lo estremeció no sólo la fuerza de la imagen, sino el “misterio” que encerraba aquel abrazo. Se preguntaba a qué obedecía, cuál era su secreto. Compró la foto. En el reverso se consignaban el nombre del fotógrafo, Kuligowski; el lugar donde había sido tomada, Château Lando; la fecha, 1978; el título *Couple*, y los datos de la editorial donde había sido impresa. El escritor, siempre movido por el significado del abrazo, trató de encontrar al fotógrafo, sin éxito.

Esa imagen se convirtió en una obsesión. La llevaba con él en sus viajes, siempre preguntándose por el sentido del abrazo: si se trataba de un reencuentro, de una despedida o si escondía algún infortunio. Sobre estos supuestos tejió numerosas historias, hasta que, en febrero de 2001, la editorial Feltrinelli le pidió que sugiriera una imagen para la portada de su nuevo libro *Si sta facendo sempre più tardi*. El libro apareció en Francia al año siguiente con la fotografía de la pareja abrazándose. Luego, mientras se encontraba en una librería

parisina firmando ejemplares, se hizo presente el supuesto Kuligowski. Tabucchi, entusiasmado por conocer más sobre la foto interrogó al fotógrafo, quien le dijo que se trataba de un *remariage*. En los años 70 se ocupaba de fotografiar casamientos, bautismos y otras ceremonias. La pareja de la fotografía se había divorciado y había decidido volver a casarse. El escritor, no conforme con la explicación, dudó de la identidad del fotógrafo y siguió investigando. Viajó a Estocolmo y un amigo lo puso sobre la pista del cuadro de Munch *El beso*, muy similar en su estructura compositiva a la fotografía, por lo cual pensó que el fotógrafo no había realizado una instantánea, sino un montaje inspirado en el cuadro. Después, su amigo Davide Benati, gran conocedor de la obra de Munch, le dijo que el pintor era muy aficionado a la fotografía y que a partir de ella había modelado muchas pinturas. Con lo cual, todo quedaba en la incertidumbre, en la incógnita nuevamente. Pero esta búsqueda de significados a partir de la fotografía lo hace reflexionar sobre los lábiles límites entre “realidad” y “ficción”, entre “lo natural” y “lo artificial”. Con una irónica *boutade* contra la narratología, dice: “[La] narratologia mi ha insegnato che, al contrario di quanto affermano i critici autorizzati, la copertina di un libro, oltre che una “soglia”, può essere una tomba delle scale nella quale si precipita ignari” (122).⁶⁰

¿Qué hay de cierto y qué hay de ficción en esta historia que hemos sintetizado? No lo sabemos, pero podemos pensar que Tabucchi, tan interesado en lo lúdico, haya pretendido crear con ella un juego en el que obliga al lector a pensar sobre los límites entre la realidad y la ficción, del mismo modo que la fotografía, materia de su historia, le hizo meditar sobre lo natural y lo artificial.

El artilugio narrativo del empleo de la imagen se traduce, en nuestra opinión, de manera muy creativa en *Tristano muore*. Sobre el final de la novela, el narrador-personaje, regala al escritor que está componiendo su historia de vida, una fotografía. La imagen reproduce a un hombre, vestido elegantemente, con sombrero, un maletín y un bastón, caminando de espaldas, por la orilla del mar. (ver “Apéndice”). Se dirige hacia un pueblito ubicado en el fondo del paisaje. Tristano cuenta que ese hombre es su padre, que va al pueblo donde habita su madre para casarse con ella, por eso está vestido de esa manera tan particular.

⁶⁰ “[La] narratología me ha enseñado que, al contrario de cuanto afirman los críticos autorizados, la portada de un libro, más que un “umbral”, puede ser un hueco de escalera en el cual se precipitan ignorantes” (tr.n).

La imagen es la misma que se encuentra en la tapa del libro. Así, la narración desborda los márgenes tradicionales de la página, del código lingüístico impreso, para expandirse en un lenguaje icónico que contiene el comienzo de la historia narrada en todo el libro. En el final (la fotografía), está el principio (la vida del personaje, nacido de ese encuentro) y, en el principio, en el “umbral”, en términos narratológicos, (la fotografía de la tapa), se encuentra el final (la historia de la fotografía que se cuenta como cierre del libro). Pareciera que en la concepción del autor, el Alfa fuese el Omega, y el Omega, el Alfa; como si vida y muerte, muerte y vida, fuesen partes de un ciclo iterativo, continuo.

Pero, más allá de los planteos propuestos, la presencia constante de fotografías está señalando una de las obsesiones del escritor, su profundo interés por la imagen.

3.11. LA TÉCNICA EPISTOLAR

Desde las primeras obras hasta las últimas, la técnica epistolar resulta una constante en la escritura de Tabucchi.⁶¹ A partir de *Notturmo Indiano*, cuya acción se genera a partir de la carta de un amigo enviada al protagonista viajero, pasando por la colección de cartas que forman *Si sta facendo sempre più tardi*, hasta llegar a las cartas voces que recibe Tristán en *Tristano muore*, la estrategia epistolar se desgrana en toda su obra. Como bien observa María Esther Badín, *Notturmo Indiano* “se convierte en el antecedente genético-genealógico de un epistolario que surgirá con el tiempo” (Badín 60).

En efecto, esta continuidad encontrará su veta más rica en *Si sta facendo sempre più tardi*, cuya materia narrativa está moldeada con cartas en su totalidad. Se trata de una narración epistolar compuesta por diecisiete misivas de amor, escritas por hombres innominados y dirigidas a mujeres anónimas. Se agrega a éstas, una última, la número dieciocho, en la que el juego se invierte y la voz narrativa se delega en una presencia femenina que responde a todas las otras. Si bien el material del libro es epistolar, no se trata de una novela de este género, pues las cartas no están enlazadas entre sí, no siguen un hilo cronológico ni causal, sino que son piezas aisladas que sólo encuentran unidad en el final.

⁶¹ La técnica se encuentra, entre otros cuentos, en “Il gioco del rovescio”; “Lettera da Casablanca” (toda la narración es una carta en la que se incluye a la vez otra, creando una estructura en abismo); “Dolores Ibarri versà lacrime amare”; “Il gatto dello Cheshire” (GR); “Isole” (PESI); “Passato composto. Tre lettere. I. Lettera di Don Sebastiano de Aviz, re di Portogallo, a Francisco Goya, pittore. II. Lettera di Mademoiselle Lenormand, cartomante, a Dolore Ibarri.; III. Lettera di Calipso, ninfa, a Odisseo, re di Itaca”; “La frase che segue è falsa. La frase che procede è vera” (VBA); “Capodanno” (en el que se introducen cuatro cartas dirigidas por el niño protagonista al Capitán Nemo) (AN).

En el *Post-scriptum* de la novela Tabucchi reflexiona:

La lettera è un equivoco messaggero. Tutti noi almeno una volta nella vita abbiamo ricevuto una lettera che ci pareva provenisse da un universo immaginario, e che invece esisteva realmente nella mente di chi l'aveva scritto. E probabilmente di altrettanti ne inviammo, forse senza renderci conto di entrare in uno spazio reale per noi ma fittizio per li altri, e di cui essa lettera è inoltre il più onesto falsario, perché ci illude di varcare la distanza con la persona lontana [...] A volte ci può essere capitato di scrivere a noi stessi [...]. A volte ci è persino capitato di scrivere ai morti. Non succede tutti i giorni, lo ammetto, ma puo succedere [...] Ma ciò che inquieta di più e che rode come un tarlo testardo infilato in una vecchia tavola e impossibile di far tacere se non con un veleno che avvelenerebbe anche noi, è la lettera che non abbiamo mai scritto. "Quella" lettera. Quella che tutti noi abbiamo sempre pensato di scrivere, in certi notti insonni, e che abbiamo sempre rimandato al giorno dopo (224).⁶²

Por las palabras dichas, el escritor dota a las cartas de un halo mágico, de un sortilegio particular que estimula la fantasía, por eso la práctica epistolar es tan intensa en su producción. Sus personajes reflexionan, se confiesan, se alegran y se entristecen y vuelven a vivir situaciones del pasado a través de ellas.

3.12. LA ESTRATEGIA PARATEXTUAL Y EL "ESCRITOR PASIVO"

Los paratextos, prólogos y notas, son empleados por Antonio Tabucchi como una estrategia narrativa por medio de la cual orienta y desorienta al lector. Los textos del primero y del segundo momentos de su producción, sobre todo, aparecen con breves prólogos que el autor llama "notas", en los que ofrece un doble juego diegético: por una parte, es el espacio metatextual donde el escritor reflexiona acerca de los relatos que presenta; por la otra, tienen la intención de poner al lector sobre aviso de lo que leerá, de manera no siempre fiel. En ocasiones, esta (des)orientación se da a través de sugerencias tramposas o propuestas que pueden llevarlo por caminos erróneos.

⁶² "La carta es un mensajero equívoco. Todos nosotros, por lo menos alguna vez en la vida, hemos recibido una carta que nos parecía proveniente de un universo imaginario, y que en cambio existía realmente en la mente de quien la había escrito. Y probablemente, otras tantas iguales habremos enviado, tal vez sin percatarnos de que entrábamos en un espacio real para nosotros pero ficticio para los demás, y del que esa carta es además el más genuino falsario, porque nos hacemos la ilusión de cruzar la distancia respecto de la persona lejana [...]. A veces puede ocurrir que nos escribamos a nosotros mismos[...]. A veces ocurre que se escribe a los muertos. No sucede todos los días, lo admito, pero puede suceder [...]. Pero lo que más inquieta y roe como una carcoma testaruda metida en una vieja mesa, imposible de hacer callar salvo con un veneno que nos envenaría a nosotros también, es la carta que nunca hemos escrito. 'Esa carta'. Esa que todos nosotros hemos pensado siempre en escribir, en ciertas noches de insomnio, y que siempre hemos aplazado para el día siguiente" (tr.CG).

Los paratextos en forma de notas preliminares no cumplen su tradicional función explicativa, como es de esperar, sino que parecieran desafiar la capacidad interpretativa del lector por medio de las contradicciones, de las dudas y de las incertidumbres que plantean.

Los textos tabucchianos exigen un lector –al que el novelista llama “escritor pasivo” (Gumpert 46)- cómplice, capaz de descifrar los artilugios textuales propuestos por el autor. El receptor debe participar en la construcción del significado que propone el escritor. Debe ser, metafóricamente, copartícipe en la escritura del texto.

Tabucchi pretende que su lector sea flexible, imaginativo. Expresa: “una persona abierta al mundo, a la casualidad de la vida y a esa dosis de misterio que la vida contiene y que siempre es imprevisible; lo quisiera disponible a la imprevisibilidad de la existencia” (Gumpert 34).

El lector, pues, deberá integrar todos los diversos elementos que el autor le propone, “incluso los contradictorios entre sí, para mantener y perfilar el desorden laberíntico de lo real” (Gumpert 19).

3.13. LOS VACÍOS DE SIGNIFICACIÓN. EL DECIR Y LO NO DICHO

Consideramos que los hiatos de significación, frecuentes en el estilo tabucchiano, obedecen más que a una exigencia narrativa, a un modo de concebir la literatura y a una toma de posición respecto del saber.

La época posmoderna se caracteriza por la pérdida de las certezas, que la literatura manifiesta de un modo constante, no sólo en nuestro momento contemporáneo, sino en todo tiempo de crisis en que el juicio sobre lo conocible se suspende (y las certidumbres se desmoronan por efecto de la caída de los valores consagrados).

Tal situación se refleja en lo “no dicho” por el texto, en los vacíos de significación, peculiares de la escritura del novelista italiano, que deben ser completados por el lector. La ambigüedad en la escritura, el juego entre alusión y elusión, la incertidumbre, la irresolución del conflicto narrado, hacen dificultoso el anclaje del sentido en muchos de sus relatos.

Tabucchi advierte: “Mis historias están llenas de agujeros. Si quisiera colmarlos, estaría en problemas; dejo esta tarea al lector” (De Liedekerke 89).

La *detractio* u omisión de elementos que dificultan la decodificación del significado, está en la base de su poética. Su arte no se encuentra en “lo dicho”, sino en lo “no dicho”. Claro que lo primero, lo “cotextual”, es el puente para acceder a lo segundo. El lector debe completar las elipsis implícitas en el discurso narrativo. La supresión sémica exige entonces, un receptor atento a todas las estrategias propuestas por el emisor.

3.14. LA IRONÍA COMO OPERADOR DEL HUMOR

El escritor trabaja en sus historias con una ironía sutil para producir el efecto humorístico. Una vez más se apela aquí a la participación del lector quien, ayudado por el contexto, debe advertir la “manipulación sémica” para descifrar correctamente el mensaje, pues la ironía como figura retórica consiste en decir algo y afirmar lo contrario (Marchese 155). Presupone siempre en el destinatario una capacidad para relacionar un nivel superficial del lenguaje, lo que se dice, con un nivel profundo, lo que se oculta y se quiere significar.

El novelista activa este recurso en toda ocasión que quiera logra un resultado humorístico, paródico o ingeniosamente sarcástico.

Tomemos como ejemplo una carta de tono tragicómico: “De parte de vuestra futura difunta”, aparecida en el diario *La Nación* (10.5.98), en la que la literatura, en los paños de una anciana dama, presenta al escritor sus quejas sobre el mal del tiempo. Esta víctima cultural del siglo, la vieja literatura (tiene 4.500 años; nació con el *Gilgamesh*) realiza en forma irónica un análisis de la centuria pasada, desde 1909, en que apareció el *Manifiesto futurista* de Filippo Tommaso Marinetti (“personaje vulgar y violento, muy apreciado por Mussolini, y que naturalmente me detestaba”), hasta Italo Calvino, después del cual ciertos teóricos decretaron su muerte.

La anciana dama pasa revista a los movimientos literarios del siglo XX como el “Gruppo '63” en Italia, y la postura de algunos críticos que anunciaban la desaparición de la Historia, “esa bobalicona, que se ha derrumbado en todas partes”.

En este texto, que se brinda como ejemplo del manejo sutil del recurso irónico, Tabucchi utiliza el humor para combatir la actitud de ciertos estudiosos que a partir de los años 60 anunciaban apocalípticamente “las muertes” de la Literatura, de la Historia (en

1992 el politólogo estadounidense Francis Fukuyama vaticinaba “el fin de la historia”) y del arte en general.

3.15. LA MIMESIS DEL LENGUAJE. EL REGISTRO COLOQUIAL. EL DIÁLOGO Y EL DISCURSO INDIRECTO LIBRE (DIL)

Aunque Antonio Tabucchi ha declarado en numerosas entrevistas no alejarse de la tradición de la novela italiana en cuanto a la concepción del lenguaje, ello no implica que siga los cánones establecidos por los grandes maestros italianos del género.⁶³ Si bien puede tener como modelo a los escritores que lo precedieron: Manzoni, Leopardi, Svevo, Pirandello, Gadda, Sciascia, Calvino, se distancia de ellos para crear mediante la lengua que emplea, un estilo personal caracterizado por una sintaxis armoniosa y translúcida, el uso del lenguaje coloquial, el diálogo y el DIL.

Todo buen escritor, y Tabucchi no es la excepción, se plantea el problema de la lengua, puesta de manifiesto en los textos a través de la sintaxis, del léxico y de los medios que emplea para reproducirla: el diálogo, el discurso directo, el indirecto y el indirecto libre.

En el discurso del escritor se integran dos niveles de lengua: el oral y el literario. En la reproducción del lenguaje crea una mimesis lingüística en la que se concentra el diálogo, la forma coloquial y la literaria. Tiene lugar así, “un interesante ejemplo de coloquial literario” (Spunta, versión electrónica). Este “coloquial literario” surge de una técnica dialógica que es practicada con éxito por el escritor, desde los diálogos con los muertos en *Requiem* hasta *Sostiene Pereira*, donde páginas enteras desarrollan este procedimiento. A veces, los diálogos adquieren características particulares; son “monólogos” en los que hay un interlocutor aludido, cuya voz es “reproducida” de manera “dialogal” por el mismo “monologista”, quien crea para el lector la ilusión de un coloquio (*Tristano muore*). En casi todos los casos estos “diálogos” son interiores y apuntan a la reflexión respecto de sí mismo.

Otra forma de transcribir las palabras y el pensamiento de los personaje es por medio del discurso indirecto libre (DIL).

⁶³ “Io sono per un linguaggio che si rifa a quella tradizione letteraria così ricca del nostro paese da non poter essere dimenticata” (Petri 74) (“Yo adhiero a un lenguaje que se reelabora con esa tradición literaria tan rica de nuestro país, que no puede ser olvidada” (tr. n)).

La Dra. Petrona Domínguez de Rodríguez Pasqués caracteriza esta forma expresiva por la ausencia “de verbos introductores y de conjunciones o modos conjuntivos u otra partícula subordinativa; [por tener] la misma entonación del D.D.; [y por no poder] funcionar como régimen directo de un verbo transitivo” (Domínguez de Rodríguez Pasqués 13-14)

De acuerdo con estas pautas, veamos algunos ejemplos:

En “Paradiso Celeste” (GR) se lee: “ma non poteva certo esigere che il signor ingegnere le desse delle lezioni, era sempre in viaggio, sempre in viaggio così rapito dai suoi affari, *povero caro* (109).⁶⁴

En la expresión *povero caro* se advierte que sobre la voz narrativa de base se superpone otra expresión sin que medie un verbo declarativo: “pensare”, “dire”, “ricordare”.

“Gli incanti” (PESI) muestra otro caso del empleo del DIL: “Perché la signora mia zia aveva bisogno di riposare e io facevo di tutto per disturbarla: *perché non me andavo nel parco a prender un po’ d’aria, eh?* (51).⁶⁵

Nuevamente se advierte en el texto la presencia de dos voces entrecruzadas, una, la del narrador en grado cero, la del niño, y la otra, la de la tía, que se yuxtapone a la primera sin que haya un nexo que la introduzca.

También en un fragmento de *La testa perduta di Damasceno Monteiro* se puede advertir el uso del DIL: “Il municipio non si impegnava a costruire le infrastrutture, acqua e luce nemmeno a parlare [...], *tanto i gitano c’erano abituati*” (12).⁶⁶

Aquí se mezclan la voz del gitano Manolo con la del “municipio”, lo que dicen los funcionarios. Si tratásemos de reproducir oralmente el fragmento comentado, con seguridad lo haríamos con la misma entonación que si fuese un discurso directo.

En todos los ejemplos dados, se está en presencia del DIL. Charles Bally lo ha clasificado como “una figura de pensamiento, lo que equivale a decir que ninguna señal

⁶⁴ “Pero no podía exigir que el señor ingeniero le diese clases , estaba siempre de viaje, siempre tan absorbido por sus negocios, *el pobre querido*” (la cursiva es nuestra) (tr. n).

⁶⁵ “ Porque mi señora tía tenía necesidad de descansar y yo hacía todo lo posible por molestarla: *¿por qué no me iba al parque a tomar un poco de aire, eh?* (la cursiva es nuestra) (tr. JJ)

⁶⁶ “ El municipio no se comprometía a construir las infraestructuras, del agua y de la luz ni se hablaba[...] *total los gitanos ya están acostumbrados.*” (la cursiva es nuestra) (tr. CG y GR).

anuncia esta construcción, que sólo se descubre por la naturaleza o combinación de ideas” (*apud* Domínguez de Rodríguez Pasqués 14).

Por lo apuntado, se advierte en la mimesis lingüística utilizada por Tabucchi en su narrativa, una pluralidad de discursos, determinada por el empleo de variadas técnicas de reproducción del lenguaje y compuesta por diversos niveles de lengua que conforman un estilo “coloquial literario”.

3.16. LA AUTOCONCIENCIA TEÓRICA. LO METALITERARIO

Uno de los rasgos de la literatura posmoderna es concebir la ficción como metaficción, esto es, la forma que tiene el escritor de observarse mientras escribe, de meditar sobre lo escrito. Tabucchi compara este proceso con las pinturas de Verner en las que un cuadro aparece en el tema del lienzo (Gumpert 124).

La reflexión sobre la escritura, el contenido metatextual, puede ser organizado en su obra en dos categorías discursivas: los fragmentos incrustados en la ficción que hablan del texto mismo; y aquellos que, aunque estando en el plano de lo ficcional, escapan de ese espacio para reproducir opiniones del autor sobre distintas posturas teóricas.

Un ejemplo de la primera categoría se encuentra en *Tristano muore* en que el narrador dice: “Il libro che hai scritto ispirandoti in Tristano per il tuo personaggio, uno che scrive in prima persona scrivendo la vita di un altro come se fosse la sua, in fondo in fondo ha qualcosa di questo terzo tipo. Perché mi hai scritto in prima persona?”(104).⁶⁷

En este fragmento, consideramos que se encuentra *in nuce* la génesis del texto, ya que el narrante se desdobra en un “io” y en un Tristano, en la primera y en la tercera personas, a la que hace referencia el pasaje transcripto.

En “Storia di una storia che non c’è” (*VBA*), el narrador argumenta sobre el origen y la motivación de la escritura. La soledad, la urgencia de la ficción y el recuerdo parecieran ser los desencadenantes del proceso creativo. En rigor, todo el relato es una especie de metáfora de las novelas por escribir, aquellas ideas que permanecen en la mente en estado

⁶⁷ “El libro que has escrito inspirándote en Tristano para tu personaje, alguien que escribe en primera persona, escribiendo la vida de otro como si fuese la suya, en el fondo tiene algo de este tercer tipo. ¿ Por qué me escribiste en primera persona?” (tr.n).

larval, esperando “la mano de nieve, que sepa arrancarlas” de esa condición para ser plasmadas en el papel.

La segunda categoría abarca las reflexiones del autor sobre la literatura y sobre diferentes escritores y teóricos.

Sostiene Pereira es una novela repleta de citas metaliterarias, pues el periodista, egresado de Letras de la Universidad de Coimbra, es una persona muy culta y está encargado de la sección literaria de un diario lisboeta. Su erudición se pone de manifiesto en los abundantes diálogos que mantiene con el padre Antonio, con el Dr. Cardoso y con Monteiro Rossi. Con ellos habla sobre Pirandello, García Lorca, Marinetti, D’Annunzio, a quien detesta -igual que Tabucchi- por su adhesión al fascismo, Claudel, Bernanos, considerado por él un hombre valiente, porque no tiene miedo de hablar de las profundidades de su alma, Maupassant, Balzac, Daudet, Thomas Mann y Rilke, entre otros.

También el detective Loton de *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, un personaje en muchos aspectos hermano de Pereira, dialoga con Firmino sobre distintos autores y teóricos de la literatura como Lukács, Kafka, y sobre la famosa antología *Americana* de Elio Vittorini, escritor sobre el cual el joven periodista quiere escribir un ensayo.⁶⁸

Otro texto, “Il rancore e le nuvole” (*PEST*) es un cuento en el que la presencia de Antonio Machado y su *Campos de Castilla* son muy significativos, y en el que un profesor de literatura reflexiona sobre la materia citando a Mijail Bajtin, su teoría estética y lo que significa el contexto en el interior del texto.

Pero, sin duda, donde las opiniones de Tabucchi sobre las nuevas teorías literarias, unidas a una buena dosis de ironía, están más presentes, es en *Si sta facendo sempre più tardi*. En “Forbidden Games” se juzga a “certi scrittori di questo meffítico millennio che muore, che hanno imparato la lezioni sprecando il loro talento e immaginazione scrivendo a beneficio di manuali di narratología” (46). (véase nota 52). Y más adelante, el narrador irónicamente, como si se tratase de una duda existencial, se pregunta: “Saremo auto o eterodiegetici? (47).⁶⁹

⁶⁸ El primer diálogo literario se desarrolla en el estudio del abogado Loton (Capítulo XI), que recuerda, por el desorden en que se hallan los libros, al del doctor Azzecca-Garbugli (Capítulo III) de *I promessi sposi*.

⁶⁹ “¿Seremos auto o heterodiegeticos?” (tr. CG).

Tabucchi polemiza con aquellos escritores, sobre todo novelistas (Eco, con el que sostiene híspidas discusiones), que construyen sus ficciones teniendo en cuenta los estudios y posturas de las noveles teorías. En esos casos pareciera que la creación literaria se subordinase a la teoría y no a la inversa, como debiera ser.

El escritor combate también la tendencia –a la que no es ajena la narratología– de ciertos críticos literarios de usar y abusar de prefijos como “meta-“, “intra-“, “extra-“; así como también el empleo de un código técnico por demás críptico.

En defensa de la narratología –término propuesto por Tzvetan Todorov en 1969– traemos las palabras de Gérard Genette, escritas en 1993. El teórico francés señala:

Algunos (entre quienes, en ocasiones me encuentro) lamentan el éxito de esta disciplina, porque les irrita su tecnicidad sin “alma”, a veces sin espíritu, y su pretensión de desempeñar el papel de “ciencia piloto” en los estudios literarios. Contra esta desconfianza se puede muy bien alegar que, después de todo, la inmensa mayoría de los textos literarios, comprendidos los poéticos, pertenecen al modo narrativo y que, por lo tanto, es justo que la narratividad se lleve la parte del león. Pero no olvido que un texto literario puede estudiarse según otros aspectos (por ejemplo temático, ideológico o estilístico). En mi opinión, la mejor o la peor justificación [...] de esta hegemonía pasajera reside, más que en la importancia del objeto, en el grado de madurez y elaboración metodológica (Genette, 1998: 9).

Si bien Tabucchi en algunos de sus textos ficcionales se concede un espacio para cuestionar a la narratología, consideramos que tal postura es también una forma de integrar la teoría a la ficción, como lo hace la mayoría de los narradores contemporáneos. Desde otro punto de vista, en esa actitud combativa del escritor, se encontraría un punto gris en su posición, pues con tal postura pondría en práctica aquello que le desagrada en otros escritores.⁷⁰

⁷⁰ Por otra parte, hemos observado, en la literatura mundial de los últimos años una predisposición a ironizar sobre determinadas posturas teóricas, así como también, sobre los profesores universitarios y los críticos literarios que las sostienen. De este modo, la teoría y la crítica literarias al ser ficcionalizadas han desbordado los límites tradicionales de sus fronteras para integrarse a la materia narrativa. Entre los escritores en los que advertimos esta tendencia, con matices e intenciones diferentes, se encuentran, en Italia, Ermano Cavazzoni (*Gli scrittori inutili*), y en el panorama local, César Aira (*El congreso de literatura*), Noé Jitrik (*Evaluadores*) y Angélica Gorodischer (*Historia de mi madre*).

CAPÍTULO IV
LA ARGENTINA EN LA OBRA DE ANTONIO
TABUCCHI

4. LA ARGENTINA EN LA OBRA DE ANTONIO TABUCCHI

Concluido el desarrollo de los dos ejes temáticos que vertebran la tesis, abordaremos ahora un aspecto, a nuestro entender, no investigado suficientemente por la crítica y que consideramos constituye una contribución al estudio de la obra del escritor italiano: la presencia de la Argentina en su narrativa.

Al respecto Tabucchi ha manifestado en una entrevista concedida a la revista *Ñ*: “Yo siento mucha simpatía por la Argentina en razón de los vínculos culturales que son muy fuertes. Si bien no la conozco personalmente, la imagen que tengo de su pueblo de su cultura es muy italiana, muy europea y por lo tanto hay una suerte de empatía” (Pavón 21).

4.1. LA ARGENTINA EN EL IMAGINARIO DE LOS ITALIANOS

Desde el punto de vista sociocultural, denominamos “imaginario” la facultad del sujeto para generar imágenes y creencias relacionadas con un objeto –entendido en el sentido empleado por la lógica, como todo lo posible de ser pensado-, que son compartidas por los miembros de una comunidad en una época determinada y que operan como sostén de la memoria, creando de este modo un ideario colectivo.

América y la Argentina, en particular, fueron concebidas por los italianos como una tierra de promisión, como un lugar de prosperidad y de bienestar. Estas ideas generaron en los habitantes peninsulares de los siglos XIX y XX la utopía de un mundo feliz, el imaginario de un espacio geográfico donde se podía lograr la holgura económica y encontrar la paz, ausentes en su patria de origen. Se concibe así un “mito áureo” que la literatura, siempre sensible a los cambios históricos y a los avatares socioculturales, reflejará.¹ Por otra parte, es frecuente en momentos de malestar, de opresión, de miopía intelectual y política, que los pueblos dirijan su atención hacia otros países, a los que ven como modelos a seguir.

¹ Piénsese, en este sentido, por citar sólo dos autores paradigmáticos, en Cesare Pavese, quien hizo girar parte de su obra en torno del mito de América, y en Elio Vittorini y su famosa antología *Americana*, ya comentada.

La Argentina, por su extensión territorial, sus verdes praderas, sus “ganados y sus mieses” -como la presentó Leopoldo Lugones en sus versos- su religión católica y su disposición para acoger a los ciudadanos del mundo, se convirtió en un complejo símbolo que alimentó el imaginario de los italianos por más de un siglo y medio. Tal concepción, dio lugar a un rápido fenómeno de ósmosis demográfica y cultural. Nuestro país fue para ellos “la otra patria”, una tierra grabada en sus destinos.

En las primeras décadas del siglo XIX, declarada la Independencia, los ligures y en particular los genoveses, llegaron a la Boca que por ese entonces era el puerto de ultramar de Buenos Aires y allí se asentaron. Después, en 1848, arribaron a estas costas exiliados liberales que se instalaron en Buenos Aires y en Rosario; algunos napolitanos lo hicieron en Mar del Plata y en el litoral marítimo. Promulgada la Constitución Nacional, en 1853, se produjo un verdadero flujo inmigratorio. La Argentina, según reza el Preámbulo de la Carta Magna, estaba dispuesta a recibir a todos “los hombres del mundo que quieran habitar el suelo argentino, invocando la protección de Dios, fuente de toda razón y justicia”.

Así, alentados por las garantías ofrecidas por el país, los inmigrantes italianos fueron partícipes de una realidad urbana y rural en plena formación.² A partir de 1870, inmigrantes piamonteses, ligures y lombardos se dirigieron a Santa Fe, Entre Ríos y Córdoba. Luego llegaron desde el Véneto, el Friuli, las Marcas, los Abruzos, Molise, Campaña y Sicilia; en síntesis, desde todos los puntos de Italia.

Ya en el siglo XX, el espectro social se amplía, pues no sólo arribaron agricultores, sino también obreros calificados y artesanos.

El ingreso de inmigrantes disminuyó durante el período fascista, durante el llamado *ventennio nero*, para reanudarse de forma más fluida una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial. Es cierto que, en esa época, la Argentina resultaba un refugio seguro para las jerarquías nazis huidas de Italia por las condiciones políticas y geográficas que ofrecía, pero también lo es, que llegaron al territorio numerosos técnicos, profesionales, artistas y

² Las relaciones entre este nuevo componente social y los residentes nativos no fueron siempre armónicas. La literatura gauchesca denuncia el conflicto. El *αγών* entre el gaucho y el inmigrante está registrado en los versos de nuestro poema nacional, *Martín Fierro*, sobre todo en la primera parte: “El gaucho Martín Fierro”. Fierro se refiere al inmigrante italiano en forma despectiva, parodiando sus costumbres; lo hace de manera socarrona en I, III, 319-324; burlándose de su habla española defectuosa y de sus prevaricaciones en el lenguaje: I, V, 847-864; y poniendo en evidencia su poca habilidad para las tareas rurales: I, V, 889-930.

algunos empresarios deseosos de “hacer la América”, frase que acuña en sí todo un ideario de bienestar económico.

La situación se revierte a partir de 1980 ante las adversas condiciones reinantes. Muchos nietos y bisnietos de aquellos primeros inmigrantes atestaron las oficinas del Consulado y de la Embajada de Italia en busca de nuevos horizontes para sus vidas. La Argentina, el país que había recibido a sus antepasados, ya poco podía ofrecerles.

Veamos ahora, cómo este vínculo se plasma en la obra de Antonio Tabucchi, cómo este fragmento de la historia social que relaciona los destinos de los dos pueblos, aparece en su narrativa.

La presencia de la Argentina en sus textos puede ser agrupada en tres direcciones: el espacio geográfico; el tango; la literatura.

4.2. EL ESPACIO GEOGRÁFICO

Una considerable cantidad de textos (véase el “Apéndice”) nombran a la Argentina directa o indirectamente a través de sus ciudades. Los topónimos más frecuentes son: Buenos Aires, Mar del Plata, Rosario, Córdoba; es decir, aquellos lugares en los que, conforme a lo ya explicado, fueron asentamiento de los inmigrantes italianos. Sin embargo, ningún relato de Tabucchi se desarrolla en nuestro país, sino virtualmente. Siempre es evocado, forma parte de un pasado que se recuerda. Rara vez es imaginado como un punto de llegada –excepción hecha del caso de Sara (*FO*) o del de Monteiro Rossi, que quiere escapar de Portugal con un pasaporte argentino-, como un espacio prospectivo, como un lugar al que se irá.

Los topónimos vinculados a la Argentina funcionan en la narración como indicios que contribuyen a crear la sensación de verosimilitud respecto de las existencias ficcionales vividas por los personajes. Ellos se desplazaron por distintos lugares de nuestro país, la mayoría de las veces en busca de su identidad o de un futuro mejor.

4.3. EL TANGO

Ya hemos puntualizado la afición de Tabucchi por las canciones populares (3.8). El tango, como máxima expresión de la música popular del Río de la Plata, está presente en su

producción. Los italianos fuera de Italia se sintieron identificados con sus letras nostálgicas, amargas, y su tono melancólico. El “lloriqueo itálico”, como irónicamente Borges lo definió, despertaba en los inmigrantes la tristeza de la “terra lontana” y el doloroso sentimiento del desarraigo; por eso, por sus conocimientos musicales y su innata inclinación hacia el canto, los inmigrantes italianos no tardaron en incorporarse a las orquestas típicas y en componer numerosas letras. Lo cierto es que el tango, andando el tiempo, se transformó en un símbolo de la identidad nacional. Tabucchi se sirve de él, sobre todo de los tradicionales como *Pregunto (GR)*, *La cumparsita (AN)*, *Por una cabeza (FO)*, y de su modo afrancesado de bailarlo, con el clásico *casqué*, como *Il tango delle capinere (FO)*.

4.4. LA LITERATURA

Las obras y las características literarias de dos autores argentinos, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, pueden ser observadas en el *constructio* de algunas ficciones tabucchianas como energía disparadora de los textos. La relación se establece en diferentes niveles de la escritura, tanto en el temático como en el estructural.

4.4.1. Jorge Luis Borges en la obra de Antonio Tabucchi

El profesor e investigador de la Universidad de Florencia, Roberto Paoli, afirma:

Italia ha sido uno de los países que mejor confirma el éxito mundial de Borges [...]. Borges ha sido leído y retenido en la memoria por un público más culto, más exigente, más refinado, público de escritores, de artistas, de científicos, de profesores universitarios de cualquier especialidad [...]. Es práctica difusa la de citar una frase, un personaje, una situación narrativa de Borges, para empezar un artículo o para concluirlo [...]. Me inclino a creer que Borges es, hoy día, el escritor más citado (Paoli 11).

En efecto, Borges en la actualidad es un autor de culto para los intelectuales italianos. Traducido tempranamente, la editorial Einaudi publicó en 1955 una antología de sus cuentos fantásticos titulada *La biblioteca di Babele* gracias a la cual alcanzó difusión entre un público especializado. A partir de ese momento, las vinculaciones entre la literatura italiana y la obra borgesiana son cantera inagotable de investigación, motivo de

debate en congresos nacionales e internacionales y tema de creación y de estudio permanentes para escritores y ensayistas. Los narradores de las últimas décadas han encontrado en sus textos una constante fuente de inspiración, que se evidencia en la articulación de novedosos juegos intertextuales.³ Entre ellos, Antonio Tabucchi, “uno de los escritores de las nuevas generaciones que más trasluce el magisterio de Borges” (Paoli 81).⁴

Tabucchi comenzó a leer a Borges de joven, cuando lo descubrieron los franceses en los años sesenta, cuando Roger Caillois lo hizo conocer en Europa. Primero lo leyó en francés y más tarde aprendió español para leerlo en su idioma original (Cfr. Pavón 20).

La recurrencia a la obra borgesiana en los textos del escritor se advierte en la forma de concebirlos, en la factura narrativa, en los paralelismos temáticos y en las citas encubiertas o desnudas que se reproducen en contextos ajenos a los originales. En el sistema especular de remisiones que se crea, el lector cumple el rol de coautor, pues, a través de la lectura rescribe el texto, por eso Tabucchi coincide con el autor de “Kafka y sus precursores” cuando dice que “habrá pues que dar la razón a Borges, cuando afirma que la lectura es una actividad más noble que la escritura, porque es más abstracta” (Gumpert 35).

En cuanto al plano macroestructural, la primera relación que se puede establecer entre los dos autores se refiere a la concepción del género policial. Ambos transitan la línea del policial metafísico -piénsese en *Il filo dell' orizzonte* o en *Notturmo Indiano*-, en el que más que la búsqueda de un asesino, se persigue un misterio ontológico: el personaje se busca a sí mismo e indaga sobre su esencia.

Relacionado con la temática, son tan recurrentes en Borges como en Tabucchi la búsqueda del ser y de la identidad, la concepción laberíntica de la existencia, el tema del doble, del sueño y de la memoria.

“Esperidi. Sogno in forma di lettera” (*DPP*) es un relato de factura borgesiana que recuerda “La ruinas circulares”, porque se concibe como una estructura recursiva en la que aparece el sueño dentro del sueño.

³ Algunos narradores vinculados a Borges son Italo Calvino, Leonardo Sciascia, Gesualdo Bufalino, Umberto Eco, Pietro Citati, Vincenzo Consolo, Daniele del Giudice, Roberto Pazzi y Claudio Magris.

⁴ Tabucchi ha reconocido la influencia de Borges en su escritura, en un artículo titulado “Ma forse non esisteva”, aparecido en el diario *La Repubblica* del 15 de junio de 1986, pocos días después de la muerte del escritor argentino.

Dice el narrador sobre el final de cuento:

Non c'era nessun tempio sulla spiaggia [...], tutti questi volti, che io credevo de aver visto in forme umane, erano solo miragi provocati in me da chissà quale sortilegio [...] e io ho sognato che ti scrivevo questa lettera, e che io non ero il greco che salpò a cercare l'Occidente e non fece più ritorno, ma che stavo solo sognando" (18).⁵

Como el mago del cuento de Borges, que sueña en un templo circular y que a la vez es soñado, también el narrador de Tabucchi sueña en un sueño con rostros humanos que son meros simulacros, apariencias, sueño. La evocación de la escritura de Borges se une al recuerdo del Ulises dantesco en la comparación final. Las ansias de conocimiento del héroe griego, sin el auxilio de la Gracia, lo llevaron a transgredir los límites, el *non plus ultra*, a olvidar el sentido de Dios y a ser destruido sin poder alcanzar la tierra, la montaña del Purgatorio a la que sólo avistó desde la distancia.

Pero, además, otros elementos relacionados con Borges se desgranán en el relato. En el camino que conduce al templo se encuentran extraños esqueletos de enormes animales desconocidos, "forse pesci o forse uccelli" (13),⁶ al igual que la efigie que corona el templo de "Las ruinas circulares", que "tal vez era un tigre o tal vez un potro" (453).

El ajedrez, característico de la poética borgesiana, aparece en un pasaje del relato. Se trata de una ciudad que tiene forma de tablero de ajedrez circular y que "ogni giorno i pellegrini con un semplice gesso muovono gli edifici a loro piacimento come se fossero scacchi" (16)⁷

También en "Il gioco del rovescio"(GR) aparece un sueño vinculado al revés y a las líneas en fuga de *Las Meninas*. El cuento se cierra, como el anterior, con un sueño trabajado en forma de abismo. "E in quel momento mi trovai in un altro sogno" (24).⁸ El *explicit* del relato deja al lector en la incertidumbre.

⁵ "No había ningún templo sobre la playa [...]; todos estos rostros que creía haber visto en forma humana, eran sólo espejismos provocados en mí por quién sabe qué sortilegio [...] y soñé que te escribía esta carta, y que yo era el griego que zarpó en busca de Occidente y que jamás volvió, sino que sólo estaba soñando" (tr. CA).

⁶ "Tal vez peces o quizá pájaros" (tr. CA).

⁷ "Cada día los peregrinos, con una simple tiza, mueven los edificios a su antojo, como si fuesen fichas de ajedrez".(tr. CA).

⁸ "Y en aquel momento me encontré en otro sueño" (tr. CA).

Por otra parte, Roberto Paoli advierte en el estilo culto, en la finura y concisión expresivas de Tabucchi, así como también en el empleo del arte sintético de los prólogos, las notas y los epílogos, las huellas de Borges.

El comparatista italiano analiza los cuentos “L’amore di Don Pedro” (*VBA*) de Tabucchi, y el “Tema del traidor y del héroe” (*Artificios*) y la “Historia del guerrero y la cautiva” (*El Aleph*) de Borges. Observa en los relatos de uno y otro autor la capacidad para compendiar en pocas líneas una larga historia. Señala que el carácter de sinopsis que el escritor italiano da al comienzo del relato es de cuño borgesiano y lo compara con los dos cuentos de Borges. Asocia, asimismo, al personaje de Don Pedro que quiso corregir el futuro pues hizo exhumar el cadáver de su amada, Inés de Castro, para coronarla, con el Pedro Damián de “La otra muerte” (*El Aleph*) que deseó cambiar el pasado, ya que “Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue” (Borges 574).

Estudia también los prólogos en ambos autores. Se centra en la nota inicial de *Piccoli equivoci senza importanza* a la que enfrenta con el “Epílogo” de *El Aleph* y con “El informe de Brodie”. (Paoli 83-85). Destaca en ellos la habilidad para sintetizar en pocos párrafos frondoso contenido y el hecho de que, tanto Tabucchi como Borges manifiesten en estos espacios de la escritura ser deudores de otros autores o de un narrador oral.

Otras formas que denotan la presencia de Borges en los textos tabucchianos son las citas, los títulos de los cuentos, las frases presentadas de manera velada o directa. En *Si sta facendo sempre più tardi*, en la carta titulada “Forbidden Games”, se introduce en forma especular otra carta escrita en lengua francesa en la que aparece camuflado, extrapolado de su contexto original, el título del famoso cuento de Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “Voyages par des sentiers qui bifurquent, chemins de Saint Jacques de Compostelle” (48).⁹ Enunciado que vuelve a repetirse, levemente modificado, en *Tristano muore*: “il bosco ha due sentieri che si biforcano” (90). En la novela se nombra también en forma encubierta, otra obra del autor argentino: la perra de Tristano, Vanda, ubicada en el asiento posterior de un automóvil, miraba el espejo retrovisor “come se fosse il povero *aleph* che le era concesso”(19), como ya se dijo (3.3.).

En otro pasaje del mismo texto, sin nombrarlo, se hace referencia a Borges. “c’è un tuo collega argentino che ha affrontato l’enigma come pochi, l’ho letto e

⁹ “Viajes a través de senderos que se bifurcan, caminos de Santiago de Compostella” (tr. n.).

riletto...grandioso... ma ne fa un teorema, forse conosceva poco la vita, conosceva meglio i suoi meccanismi, quelli che si chiamano paradigmi...” (157).¹⁰

Aquí, por intermedio de la voz de Tristán dirigida al escritor que está registrando su vida, se filtra una bioinformación. Aunque Tabucchi no lo diga explícitamente, se hace referencia a Borges, a quien frecuentó con “lungo studio e grande amore”.

Unido al tema de la venganza y a “Emma Zunz” se encuentra “I treni che vano a Madrás”.

En un artículo publicado en 1986, Tabucchi declara su inmensa admiración por Borges. Puntualiza que Borges aligeró a la literatura de todo aquello que le era ajeno, devolviéndola a su verdadera función de ficción (*Tuttilibri* 25.1.86). Por eso, renueva en sus narraciones la fecunda vitalidad del escritor argentino.

Italo Calvino, el inmenso autor de las letras italianas, pronunció en octubre de 1984 en presencia de Borges a la sazón en Italia, un discurso en el que le expresó su enorme aprecio y en el que destacó la importancia de su obra en la formación de los noveles escritores: “Borges ha influido en la creación literaria italiana, en el gusto y en la idea misma de literatura; muchos de los que han escrito en los últimos veinte años, a partir de los mismos integrantes de su generación, han sido marcados profundamente por él.”(*apud* Paoli 14).

De esta manera, a través de las voces de sus escritores, Italia rinde homenaje a nuestro inolvidable Borges.

4.4.2. Julio Cortázar

Para desarrollar este apartado partiremos de las palabras del propio Tabucchi respecto de la literatura fantástica y de “su deuda” con Julio Cortázar:

Creo tener, en efecto, algo común con Cortázar, que quizá sea la búsqueda de lo fantástico en lo cotidiano [...]. Creo que es un reto aplicar lo fantástico a lo cotidiano, porque normalmente lo cotidiano es banal, aburrido, previsible. Pero intentar mirar el reverso de la moneda, espiar a través de la fisura de lo cotidiano e individuar en el mismo iluminaciones fantásticas, me parece un hermoso desafío para el escritor. Le diré más, ese fantástico aplicado me gusta más que el

¹⁰ “ Existe un colega tuyo argentino que ha afrontado el enigma como pocos, lo he leído y releído... grandioso..., pero hace de ello un teorema, quizá conocía poco la vida, conocía mejor sus mecanismos, esos que se llaman paradigmas... (tr.n).

fantástico puro de Borges, de quien prefiero los relatos realistas, como “Emma Zunz” o “El hombre de la esquina rosada”, por ejemplo, o ese extraordinario relato, una auténtica joya de lo fantástico aplicado, que es “El Aleph”. En cambio, no me gustan tanto otros relatos como por ejemplo “El jardín de los senderos (*sic*) que se bifurcan”. (Gumpert 62-63).

A partir de estas opiniones, en lo que se refiere a Borges discutibles, no porque queramos pontificarlo, sino porque en ciertos relatos como “Esperidi. Sogno in forma di lettera”, Tabucchi se ciñe bastante al fantástico puro que aquí rechaza, resulta interesante ver cómo trabaja este aspecto del género llamado fantástico cotidiano, en relación con Julio Cortázar.

Para ambos escritores, lo fantástico es algo sorprendente que acontece cuando menos se lo espera, que se filtra por determinados intersticios de la realidad; pero creemos advertir en la forma de concebirlo, una diferencia de matiz en uno y en otro autor. En Tabucchi suele aparecer casualmente, cuando alguien “espía” por azar el otro lado de las cosas. En Cortázar, en cambio, existe la profunda convicción de la coexistencia de “otra realidad” que nos habita, aunque no siempre la percibimos, al margen de las leyes de la lógica y de la mente razonable.

El escritor italiano trabaja con lo fantástico, pero en algunos textos se tiene la sensación de que apunta más a lo maravilloso (“I volatili del beato Angelico”; *Sogni di Sogni*), mientras que en Cortázar lo sobrenatural se instala en lo cotidiano de un modo más natural. Sus ficciones resultan tan reales como la misma realidad. Lo cotidiano y las áreas imaginadas se intersecan mutuamente. El vínculo entre representante y representado es percibido por el lector sin conflicto, como si el signo “no familiar” (*unheimlich*) se neutralizara con lo cotidiano. Por el contrario, en Tabucchi, cuando no se apunta a lo maravilloso, el relato se disuelve en la sugerencia de lo incierto. Aunque sitúa a sus personajes en escenarios concretos, lo irreal se logra por asociaciones vinculadas parcialmente a la realidad y por el escamoteo de información para anclar significados. El lector permanece así en la incertidumbre. Se podría decir que Tabucchi trabaja lo fantástico por medio de la elipsis, mientras que Cortázar lo hace, en general, a través de la metalepsis, de la yuxtaposición de niveles -lo real y lo irreal-, tan perfectamente amalgamados, que resulta difícil escindirlos.

Unido a la recepción del “fantasy” aparece el lector, quien en los dos autores adquiere especial protagonismo en el desarrollo del proceso literario. Cortázar elabora tempranamente, anticipándose a la Escuela de Constanza, una teoría sobre el lector-productor. No se puede afirmar que Tabucchi se haya inspirado en el autor de *Rayuela* para formular sus ideas acerca del lector como copartícipe de la escritura, pues es un tema que toman otros autores –Borges, como se señaló– y que se encuentra instalado en el ambiente literario contemporáneo, pero tampoco se puede dejar de pensar que la insistencia en el tema y su particular tratamiento pudieron haberse reforzado con la poética cortazariana.

Consideramos que deriva del escritor argentino, siempre asociado con lo fantástico y con el lector, la concepción de la literatura con función lúdica, del hecho literario como juego cómplice y creativo.

Existe en ambos autores una solidaridad temática respecto del sueño, del doble, del laberinto –que comparten con Borges, como si se tratara de un espejo de tres cuerpos, cuyas imágenes se reflejan una en otra–,¹¹ de la fotografía y de los *comics*.¹²

Pero la relación con Cortázar no sólo debe verse en la temática, sino también en algunas similitudes en la construcción de los cuentos.

4.4.2.1. El *incipit* de los cuentos

La mayoría de los cuentos cortazarianos tienen un comienzo abrupto, en el que el narrador instala al lector en la situación, en un devenir existencial que se genera a partir de una reflexión, de una pregunta, de un comentario o de un diálogo virtual.¹³ En general, se trata de relatos narrados en primera persona.

¹¹ En no pocas oportunidades, se lo vio a Cortázar como continuador de Borges.

¹² Al igual que en muchos textos de Tabucchi, en los que las fotografías son elementos destacados, Cortázar en “Las babas del diablo” (llevado al cine por Michelangelo Antonioni en 1966 con el título de *Blow up*) integra en el texto narrativo una fotografía que cumple una función fundamental en el desarrollo de la trama. Asimismo, se ocupó del tema en otros textos como *Buenos Aires, Buenos Aires* (1967) y *Alto Perú* (1984). Además se interesó por los *comics* y por los dibujos: *Fantomas contra los vampiros internacionales* (1965), *Silvalandia* (1975). Por otra parte, Tabucchi relaciona alguna narración con el *comic*. En el apartado 2.4. de “Il lichene della Regina Luana” (*Piazza d’Italia*), uno de los personajes, Melchiorre, escribe relatos por entregas que piensa publicar en un volumen titulado *Il lichene della Regina Luana*. La soberana es una heroína popular de una historieta difundida en los años 40. El personaje fue retomado por Umberto Eco en su novela ilustrada, *La misteriosa fiamma della Regina Luana*.

¹³ Ténganse presente, entre otros, los comienzos de: “Casa tomada”; “Torito”; “La salud de los enfermos”; “Liliana llorando”; “Reunión”; “El perseguidor” y “El otro cielo”. Cortázar pretendía crear la sensación de

El arranque de ciertos cuentos tabucchianos parece mimetizar el estilo de Cortázar. Tomemos el comienzo de “La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita” (AN): “Tanto non sarebbe venuto nessuno. Fu la prima cosa che pensò, e sentì un dolore al ginocchio destro. Girò lo sguardo intorno guardando le pareti. I quadri gli parvero intollerabili” (93).¹⁴

Se provoca pues, en uno y otro autor, un flujo de interrogaciones que despiertan el interés del lector; esto es, se crea una tensión desde el comienzo que lo estimula a continuar leyendo.

Sin duda, Tabucchi no desestimó en su lectura de Cortázar estos comienzos tan característicos de la obra del autor argentino y los llevó a la práctica en su escritura.

4.4.2.2. El estilo hablado (*parlato*)

El registro coloquial, el diálogo ejercitado de una manera particular, sin marcas gráficas ni verbos declarativos, que introduce pluralidad de voces y focalizaciones, se halla en la escritura de Cortázar y se refleja en la de Tabucchi. El estilo hablado, coloquial, *il parlato*, como se ha explicado *ut supra*, es característico del estilo tabucchiano.

En este conjunto de sugerencias cortazarianas en la obra de Tabucchi, advertimos una más. En el *Post scriptum* de *Si sta facendo sempre più tardi*, el escritor, como es su costumbre, comenta cómo y cuándo comenzó a escribir la novela. Dice que su célula generadora fue la carta que aparece en el volumen con el título de “Forbidden Games”, publicada en inglés y en portugués como introducción a un libro de fotografías. Más tarde la retomó en italiano con el título de “Lettera a una Signora di Parigi”. La relación del paratexto con el título del cuento de Cortázar parece obvia. Si bien se distancia en la temática, resulta claro que Tabucchi recordó, voluntaria o involuntariamente, a Cortázar en el momento de volver a dar título a su texto.

Por último, ambos autores eluden en sus narraciones las respuestas, y en ello reside un aspecto importante de sus poéticas, porque no escriben jamás desde la seguridad de la afirmación, sino desde la vacilación del sentido.

que el lector creyera “que estaba leyendo algo que había nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo” (*Último round* 36).

¹⁴ “Total, no iba a venir nadie. Fue lo primero que pensó y sintió un dolor en la rodilla derecha. Paseó la mirada a su alrededor, observando las paredes. Los cuadros le parecieron intolerables.” (tr. CG y GR).

Borges y Cortázar son maestros universales y sus influjos no escapan a ningún escritor actual. Tabucchi es pues, tributario -y así lo reconoce- de los dos escritores.

CAPÍTULO V

EL ARTE NARRATIVO DE ANTONIO TABUCCHI

5. EL ARTE NARRATIVO DE ANTONIO TABUCCHI

Resulta de interés cerrar nuestra tesis con un capítulo dedicado al arte narrativo de Antonio Tabucchi en el que se puntualicen las ideas del escritor sobre la manera de concebir sus ficciones. Ello, sin duda, confirmará y ajustará algunas hipótesis desarrolladas a lo largo de la investigación y enriquecerá la visión de la poética que se intenta formular. Para tal objetivo nos hemos basado en las opiniones del escritor recogidas en notas, entrevistas y declaraciones.

5.1. LA GÉNESIS DE LA ESCRITURA. LA FORMA DE CONSTRUIR EL RELATO

Para encarar este punto, en el que nos ocuparemos del proceso de la escritura, estimamos adecuado comenzar con algunas consideraciones del escritor acerca de la literatura.

Tabucchi sostiene que “la literatura es una gran verdad que se expresa a través de la ficción, pero el mundo la ve como una diversión, como algo sin importancia y no le presta excesiva atención” (Gumpert 115), y agrega:

Es una especie de esfinge, de sirena, porque debido a su ambición de responder a los grandes interrogantes de la existencia y del hombre, nos atrae irresistiblemente dándonos la ilusión de que al interrogarla encontramos las respuestas que buscamos. Pero, al final, cuando muestra su verdadero aspecto, no es más que un laberinto (Gumpert 134).

Otra cuestión vinculada a lo anterior es el significado que tiene para él el acto de escribir y cómo se generan, cómo nacen sus ficciones.

El novelista piensa que la literatura es una forma de trascendencia, pues se escribe para la posteridad, para los otros, con la ilusión de ser leídos. Tabucchi explica esta idea en una carta dirigida a un supuesto amigo, ubicada al comienzo de su *Autobiografie altrui*.

Poetiche a posteriori. Post- prefazione (Dopo, dunque prima):

Insomma, un' autobiografia altrui, se così posso dire, fatta da un mio lettore, che a suo modo è una poetica a posteriori anch'essa, e che certo non mi lascio scappare, perché merita un suo posto fra queste mie poetiche a posteriori tendenzialmente illogiche, carenti di deontologia, cariche di false memorie e false volontà, messaggere di un senso che ci sforziamo pateticamente di dare poi a qualcosa che avvenne prima. Vedrai: ipotesi vagabonde, nomadi e soprattutto arbitrarie, alle quali non si addice nessuna filologia. E che sono soprattutto un pretesto per parlare di libri altrui. Credo sia questo il senso delle pagine

che ti mando, pagine che valgono per quello che valgono, a parte il valore che ha la menzogna, volontaria o involontaria che sia. Perchè la menzogna ha comunque una certa utilità: serve a definire i confini della verità. *Lettera a un amico* (12).¹

Es el lector quien apresa sentidos que conforman una poética fijada para la posteridad. Además, escribir es pretender detener el tiempo en el instante de la escritura; asir una doméstica eternidad. Como Pirandello, Tabucchi intenta encapsular el devenir, fijar la existencia, por medio de la escritura.

Al preguntársele cómo nace una novela, responde que surge como un hecho íntimo. Explica que él sufre de insomnio. Antes de dormirse, cuando en un estado de duermevela busca conciliar el sueño con la luz apagada, suelen visitarlo voces, embriones de personajes, presencias fantasmáticas. En ese estado privilegiado entre la vigilia y el sueño, trata de establecer un diálogo con ellas para ganar su confianza. Paulatinamente, se van delineando. Al comienzo son sólo débiles voces que, poco a poco, van tomando cuerpo para luego mostrarse más dispuestas al diálogo. Muchas de ellas son borradas al día siguiente sin dejar señales en su memoria, otras resisten más y comienzan a tener fisonomía propia; con ellas habla todas las noches. Es entonces cuando comienza a nacer el relato, porque cada personaje porta consigo una historia. Hay algunos que golpean la puerta con la exigencia de hacerse oír, tras lo cual la narración comienza a gestarse. (Cfr. *Conversazione* 30).

Como se advertirá, esas formas larvales que dan inicio a la escritura reconocen elementos comunes con la poética de Pirandello, Pessoa y Unamuno, en cuanto personajes que demandan imponerse en la realidad.

También, confiesa que hay relatos que nacen de las historias que otros le contaron, ya que le place escuchar conversaciones anónimas.

¹ “En síntesis, una autobiografía de otros, si así la puedo llamar, hecha por mi lector, que a su modo es una poética para los posteriores también ella, y que, por cierto, no dejo escapar, porque merece un lugar entre otras poéticas más para los posteriores, tendenciosamente ilógicas, carentes de deontología, cargadas de falsas memorias y falsas voluntades, mensajeras de un sentido que nos esforzamos patéticamente en dar después a cualquier cosa que sucedió antes. Verás: hipótesis erráticas, nómadas y sobre todo arbitrarias, a las cuales no se agrega ninguna filología. Y que son, sobre todo, un pretexto para hablar de los libros de los otros. Creo que es éste el sentido de las páginas que te envió, páginas que valen por eso que valen, además del valor que tiene la mentira, por voluntaria o involontaria que sea. Porque la mentira tiene, sin embargo, una cierta utilidad: sirve para definir los confines de la verdad” *Carta a un amigo* (tr.n).

Cuando viaja en autobús, cuando se encuentra en el tren o en un café, presta mucha atención a las conversaciones de los demás. Insiste en que “roba” historias, pues algunas de sus narraciones nacen de relatos ajenos. La vida, aclara, es muy breve como para experimentar todas sus posibilidades, por eso es necesario apropiarse de las historias de los demás. Robarlas o comprarlas a quienes las venden, como sucede con el Vendedor de Historias de *Requiem*, un escritor fallido, acusado por sus editores de dar excesiva importancia en sus relatos al *plot*. Por eso decide vender historias que él mismo inventa, en las que omite hablar de sí, para contar la vida de sus personajes.

Por otra parte, explica el autor que el proceso de gestación de una novela es prolongado. Cuando comienza a escribir tiene en sí la historia completa, aunque, concede, se va modificando en el momento de llevarla al papel, pues la escritura es un organismo autónomo, condicionado por elementos absolutamente irracionales y no verificables, que siguen su propio camino. Cada libro es para él una aventura. Además, cree mucho en la inspiración. En este sentido señala que se siente muy apegado a la concepción romántica de la escritura. (Cfr. Gumpert 31).

Respecto de su método de trabajo, Tabucchi comenta que escribe preferentemente entre el mediodía y la tarde en su casa de campo en Vecchiano. *Pereira* y muchos otros libros fueron escritos allí, y en Alentejo, una región aislada, ubicada entre Lisboa y el extremo sur de Portugal, donde pasa gran parte del año. (Cfr. *Conversazione* 31).

En cuanto a su postura frente al compromiso literario, puntualiza que, como narrador, no se puede ser *naïf*, no se puede fingir ignorar la realidad, porque no se cuenta un nuevo mundo, sino el viejo, el ya existente. Los grandes compromisos del escritor son la convicción y la sinceridad. Explicita: “El compromiso ideológico ha producido pésimas obras. Baste pensar en la literatura soviética [...]. Ocuparse del asunto de los demás es síntoma de compromiso”, como decía Sartre, refiriéndose al escritor comprometido (Gumpert 42; 204; 213).

5.2 ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL CUENTO Y LA NARRACIÓN BREVE

Antonio Tabucchi se inscribe en la rica tradición italiana del cuento, que se remonta a la Edad Media con Boccaccio y se vierte, como una vertiente caudalosa, en el siglo XX

con Pirandello y Calvino. Cuentos, cuasicuentos y *nouvelles* recorren su obra. Si se tiene en cuenta el amplio espectro de su producción, es en estas formas donde pareciera sentirse más a gusto. Sin embargo, se debe puntualizar que en el Tabucchi del tercer momento se detecta, en cuanto a la extensión, una escritura de mayor aliento (*SP*; *TPDM*; *SFSPT*; *TM*). Se podría aplicar a él aquello que Lukács había advertido acerca de que el cuento es anticipatorio de la novela.

La práctica constante de la narración breve lo llevó a teorizar sobre las particularidades del género en su obra. En la “Nota” que precede a los relatos de *I volatili del Beato Angelico*, explica respecto de ellos:

In quanto romanzi e racconti mancati sono solo delle povere ipotesi, o spurie proiezioni del desiderio. Hanno natura larvale [...]. Eppure non potrei negare di amarle, queste lacunose prose affidate a un quaderno [...]. In esse ci sono, sotto forma di quasi-racconti [...]. Dunque, più che quasi-racconti, direi che queste pagine sono un ‘rumore di fondo’ fatto scrittura.”(9-10).²

En el fragmento transcripto, se ve cómo el escritor reflexiona y muestra esta forma personal de su escritura, los cuasicuentos, como llama a aquellas narraciones que por sus características no alcanzan la categoría de cuentos, porque son “cuentos frustrados”, formas narrativas larvales, “un rumor de fondo hecho escritura”.

El escritor posee una inclinación natural hacia el cuento. Le asigna “un valor religioso [en que] los fieles deben conocer la simbología de los paramentos” (Borsari 12-13). Lo considera una forma cerrada con leyes internas propias. Manifiesta que el cuento exige escribir una historia y concluirla en pocas páginas. El tiempo no es amigo del escritor de relatos breves. Escribirlos es como crear un soneto; exigen una habilidad distinta de la esgrimida en un ensayo o en una novela (Cfr. Gumpert 145).

Al respecto, resulta de interés una observación de Julio Cortázar: aproxima el cuento a la fotografía. Cortázar dice que ambos, la fotografía y el cuento, “recortan fragmentos de la realidad” (Cortázar 1968: 180). En este sentido, es también significativo cómo en el narrador italiano la fotografía es un elemento marcadamente iterado en sus

² “Como novelas y cuentos frustrados son sólo pobres hipótesis, o espurias proyecciones del deseo. Tienen una naturaleza larval [...]. Y, sin embargo, no podría negar que amo estas lagrimosas prosas confiadas a un cuaderno [...]. En ellas están, bajo la forma de cuasicuentos [...]. Así pues, más que cuasicuentos diría que estas páginas son un ‘rumor de fondo hecho escritura’ ” (tr. CG y GR).

relatos.³ Con ello se pretende señalar la propensión en Tabucchi hacia la concentración y la economía narrativas, ya sea en forma icónica como escrita.

El escritor ha transitado en el pasado la senda de la narración breve y continúa frecuentándola, aunque no con la misma asiduidad que en un comienzo, en publicaciones hemerográficas. Son relatos breves, aparecidos en diarios, revistas y medios especializados, en forma de cartas, notas periodísticas y comentarios sobre la actualidad, que tienen a menudo una historia como telón de fondo.

En este personal discurso literario, el autor pacta un “contrato de lectura” implícito que se establece entre el lector y el género discursivo *sui generis* que le presenta. Las marcas textuales de esta particular escritura determinan su comportamiento y lo orientan en la lectura.

5.3 TABUCCHI, UN “HUMANISTA POSMODERNO”

Los grandes acontecimientos mundiales que signaron las postrimerías del siglo XX y el tumultuoso comienzo del presente milenio han precipitado el quiebre de los paradigmas socioculturales. El derrumbe de las certezas enmarca la existencia contemporánea. Surge así, la necesidad perentoria de reaprehender el arte de vivir y de recuperar y reformular valores en una “era vacía” de ellos, que ha sido denominada por los pensadores “posmodernidad”.⁴

Aproximadamente a fines de los años 60, sin demasiada precisión, y como consecuencia de los avances tecnológicos, el modo de representación del mundo se transforma cualitativamente. La categoría de verdad absoluta se fractura y el pensamiento unívoco desaparece. A partir de este momento se empieza a hablar de posmodernidad, pero ¿qué se entiende por posmodernidad?

Coincidimos con Umberto Eco, quien tiene la impresión de que el término posmoderno, *lato sensu*, se aplica hoy a todo lo que está de moda y agrada. El pensador

³ Véanse en relación con el tema los apartados 3.10. “La retórica de la imagen” y 4.4.2. “Julio Cortázar”.

⁴ El Cardenal Jorge Bergoglio ha denominado a esta tendencia histórica y sociocultural “cultura del naufragio” de la sociedad actual. En ella, señala, “el *ethos* ha sido convertido en un elemento frágil. No existen el bien y el mal, sino las ventajas y desventajas en un repliegue subjetivo de los valores. Hay un nuevo nihilismo, que relativiza todo. No hay una real cultura de valores.” (“Terceras Jornadas sobre la Codificación”. Conferencia inaugural. Facultad de Derecho. Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”, 2 de septiembre de 2004).

italiano observa también que cada vez con mayor frecuencia el concepto de posmodernidad se retrae. Advierte que la posmodernidad, más que ser una tendencia que puede circunscribirse cronológicamente, debe verse como una categoría espiritual, como un modo de operar, como un *Kunstwollen*; es decir que cada época, en su momento de crisis, tiene su propia posmodernidad. Así considerada, la posmodernidad resulta una categoría metahistórica, en consecuencia no sujeta a un anclaje cronológico preciso (Eco 1987:528).

Entonces, cómo orientarse para saber si una obra puede ser enmarcada dentro de esta tendencia. Los teóricos concuerdan en señalar determinadas pautas.

Por de pronto se observa un tratamiento no convencional del tiempo y un montaje particular de la obra literaria.

Existe un reconocimiento de que el pasado no puede abolirse, porque su destrucción nos llevaría al silencio, sino que debe ser revisado; así se vuelve al ayer, pero creando la ilusión de intemporalidad. Se anulan los nexos lógico-causales y pasado y presente se imbrican formando una urdimbre que refleja una dimensión ucrónica, de eterno presente.

La manera de abordar este pasado se da por medio de la construcción de anacronismos, de la parodia, del pastiche, de la ironía y del uso especial de códigos tomados de registros cultos y populares.

El abundante empleo de la parodia y del pastiche, que transforman el texto en un palimpsesto, la ironía, el juego metalingüístico y metaliterario con el fin de cuestionar el pasado, parecen ser marcas de la posmodernidad.

La parodia y el pastiche muestran la conexión con otros textos. Este último al integrarse en un nuevo contexto imita por yuxtaposición, mientras que en la parodia los textos incorporados se distancian y se confrontan, pero con humor, burlándose del original. Tal integración produce una nueva semiosis.

Además, la tematización de la escritura; esto es la presencia de la escritura como autorreferente en la obra literaria, es otra de las huellas de la posmodernidad.

Por otra parte, el empleo de estas técnicas que complican el desciframiento de los códigos sémicos, hacen que el lector cumpla un rol fundamental. Debe abandonar su "locus" pasivo para convertirse en un seudocreador.

En la estética posmoderna la dialéctica escritor-lector se da a través de la relación caos / orden. El escritor crea con su escritura la sensación de caos, entre otras estrategias

por medio del fragmentarismo, mientras que el lector, a través de una lectura participativa debe intentar instaurar el cosmos, el orden.

Se han señalado pautas muy amplias en la caracterización del fenómeno posmoderno, por eso consideramos que al hablar de posmodernidad se debe tener muy en cuenta el contexto de las sociedades en las que se genera. No es lo mismo hablar de la posmodernidad en EE.UU., en Europa o en Latinoamérica, ni se debe utilizar un mismo paradigma referencial.

Respecto de la concepción posmoderna en la obra de Tabucchi, una opinión ajustada sobre la cuestión la ofrece el Vendedor de Historias de *Requiem* al referirse con ironía a una estación que ha sido “reciclada” como restaurante, bar, discoteca y otras cosas más. Ese espacio se ha convertido en un local posmoderno, un sitio en el que conviven muchos sitios. Dice. “un posto che ha rotto con la tradizione recuperando la tradizione, diciamo che sembra il riassunto di varie forme diverse, secondo me è in questo che consiste il post-moderno” (113).⁵

Cuando se le preguntó a Tabucchi sobre su filiación literaria, si se consideraba uno de los exponentes italianos de la literatura posmoderna, el escritor rechazó tal calificación. No se identifica con la cultura *light* que preconiza el posmodernismo y simplemente concede que, si su “obra contribuye a ofrecer una idea del mundo extremadamente problemática y a ver la vida como un interrogante, entonces sí, podría ser considerado un escritor posmoderno” (Gumpert 121-122).

Por otra parte, para fundamentar la incorporación del escritor a la escritura posmoderna, puntualizaremos ciertos elementos constantes de su obra que pueden ser asociados con esa tendencia.

En cuanto a la temática se observa:

- Una visión problemática del mundo.
- La vida considerada como interrogante constante.
- La revisitación del tiempo como categoría cultural que se resuelve en un continuo presente.
- La pérdida de las certezas y la práctica del pensamiento débil.

⁵ “Un sitio que rompe con la tradición, recuperando la tradición, digamos que parece el resumen de varias formas diferentes, en eso consiste lo posmoderno, a mi modo de ver” (tr. CG. y GR.)

Y respecto de la construcción del relato:

- La intertextualidad como ejercicio constante de escritura.
- La metanarratividad y la reflexión metatextual que toman la escritura como autorreferente.
- Los juegos transtextuales.
- El fragmentarismo. La deconstrucción del centro en favor de lo periférico.
- La yuxtaposición de distintos discursos y registros.
- La tendencia satírica y el empleo frecuente de la ironía.
- El empleo de estrategias en que se impulsa al lector a ser coautor del texto.

Se debe advertir también que los elementos mostrados no son exclusivos de la literatura posmoderna y muchos de ellos pueden ser considerados categorías metahistóricas; pero no se trata aquí de una simple enumeración, sino de la intensidad y frecuencia con que aparecen en los textos tabucchianos.

Después de presentar estas observaciones, intentaremos precisar la cuestión de Tabucchi como escritor posmoderno.

A pesar de que el novelista relativiza su adhesión a esa tendencia estética, pensamos, por todo lo señalado, que Tabucchi puede ser considerado un escritor posmoderno, aunque colocarle ese rótulo sería reducir su capacidad creadora y agregar poco al conocimiento de su obra. Es escritor posmoderno en cuanto intelectual inmerso en su época, de la cual no puede sustraerse como autor comprometido con su problemática, además de mostrar una modalidad de escritura que responde a la estética de la posmodernidad. Pero Tabucchi excede los límites taxonómicos para proyectarse como un humanista, evidenciado en su interés por la esencia humana y por la concepción integradora de sus valores. También por su curiosidad primordial respecto del quehacer del hombre en su totalidad. Por eso, en la encrucijada que implica ubicarlo en una tendencia estética, lo definimos como un *humanista posmoderno*. Es humanista porque desde el punto de vista antropológico se interesa por toda la actividad sociocultural del hombre, por su esencia y por su aspecto de *homo ethicus*, como queda demostrado a lo largo de estas páginas. Y es posmoderno por las razones ya apuntadas.

En un mundo en el que se ha degradado el concepto de vida humana, Tabucchi se interesa por ella y reivindica su valor. En sus alegatos preconiza un humanismo europeo con bases en la cultura occidental y cristiana, y en el compromiso ético con el hombre.

5.4. PROYECCIÓN DEL AUTOR

La narrativa de Antonio Tabucchi se encuentra hoy en el apogeo de su fama y del reconocimiento nacional e internacional. El escritor gana lectores a medida que sus textos se difunden, principalmente por medio del cine, cuyos directores han adaptado varias de sus narraciones.

Durante mucho tiempo Tabucchi fue un escritor para iniciados. Su nombre sólo resonaba en los círculos de especialistas y entre lectores cultos, amantes de la buena literatura. Esa forma restringida de circulación de su obra se mantuvo hasta la aparición de *Sostiene Pereira*, con el que alcanzó celebridad. Aunque se puede discutir acerca de si es su mejor trabajo, el texto posee los elementos necesarios para ser apreciado por un público más amplio. A partir de ese momento cada presentación de un nuevo libro es un verdadero acontecimiento.

En mayo de 2001, en ocasión de presentarse *Si sta facendo sempre più tardi* en la ciudad de Pordenone, se realizó un importante homenaje al autor que duró todo el mes. Se leyeron ponencias, se dieron conferencias y se debatieron diferentes cuestiones que plantean sus textos; también se proyectaron filmes y se presentaron espectáculos teatrales basados en su obra.

Una situación similar se produjo la noche del 21 de mayo de 2004, durante la apertura del *Festival delle letterature*, que tuvo lugar en las ruinas de la Basílica di Mazzenzio, en Roma. Esa noche Tabucchi presentó una nueva novela: *Tristano muore*. Tras escuchar el tema musical compuesto por Ennio Morricone para la película *Sostiene Pereira*, el escritor abrazó al anciano compositor, se aproximó al micrófono y muy emocionado, en medio de los aplausos del público, dijo: “Gli scrittori sono degli spudorati,

perchè scrivono. Ma poi sono anche dei timidi. E succede che gli scrittori si commuovano”. (Giuliani. *La Repubblica* 22.5.04: VII) ⁶

En el solemne escenario de la Basílica, Tabucchi leyó dos textos: “Lettera da un orlogiaio svizzero”, en la que juega casi filosóficamente con el tiempo, y “L’autore consola il suo personaggio”, dedicada a Tristano. Luego el actor Remo Girone leyó algunos pasajes de la novela presentada. Todo resultó una verdadera celebración de la palabra y del escritor.

Este homenaje realizado en Italia se repite en todos los países adonde el escritor viaja. Así sucedió en Portugal, Francia y España. En Granada, invitado por la Universidad de esa ciudad y por la Institución “Huerta de San Vicente”, con motivo del centenario del nacimiento de Federico García Lorca (1898), Tabucchi rindió homenaje al poeta granadino y fue a su vez agasajado por académicos, artistas e intelectuales.

También en esa ciudad española, y en el mismo ámbito, el escritor participó en un ciclo de homenaje a los veinticinco años de la muerte de Pier Paolo Pasolini (1975).

Por otra parte, Tabucchi ha sido traducido a más de veinte idiomas, entre ellos a lenguas tan alejadas del mundo occidental como el japonés, señal indiscutible de su aceptación en todo el mundo. Pero, el argumento más contundente de su éxito literario es el hecho de que su obra fue tomada como base, como hipotexto de otro relato. Así lo hizo el destacado escritor catalán Enrique Vila-Matas, quien le rindió homenaje en su primer cuento: “Recuerdos inventados”.

Quizá el interés que despierta se pueda sintetizar en que su poética desarrolla argumentos que incentivan la imaginación y la búsqueda de la esencia del sujeto posmoderno, tan controvertido en sus planteos como conflictuado en sus resoluciones. Sus textos no presentan apologías sobre lo existente, sino que intentan desentrañar la realidad canónica. Además, Tabucchi se presenta como un político moderado. Se pregunta por el rol social del intelectual y defiende el derecho de las minorías. En sus últimas expresiones se advierte gran interés por el pluralismo y por la diversidad, entendiéndolos como formas solidarias de la condición humana. Rechaza el modelo opresivo de una única civilización que imponga sus valores de manera hegemónica. Sostiene que la diversidad cultural debe

⁶ “los escritores son impúdicos, porque escriben. Pero, también son tímidos. Y sucede que los escritores se conmueven” (tr. n).

estar acompañada del reconocimiento de la dignidad del ser humano y de un universalismo ético.⁷

De este modo su horizonte narrativo se enriquece y se abre a la posibilidad de una temática amplia que tiene como prioridad el compromiso moral con los hombres.

Algunos críticos igualan a Tabucchi con Calvino, no sólo por el sentido moral que desarrolla en sus obras, sino por el hecho de que ambos escritores resultan modelos a seguir por los nuevos narradores (Biasin 146). Lo cierto es que Tabucchi ha llegado a su madurez creativa y ocupa en la actualidad, en los umbrales del tercer milenio, un lugar destacado en el panorama literario italiano y mundial. Desde ese espacio se proyecta al futuro, pues en cada nueva publicación sorprende con su voz narrativa inagotable y deslumbra con el manejo de su arte; pero también es verdad que el juicio de las generaciones posteriores es siempre *terra incognita* y resultaría poco acertado realizar diagnósticos premonitorios sobre el futuro del escritor.

⁷ El novelista demostró desde sus primeros textos esta preocupación . Piénsese en uno de los fragmentos de *Donna di Porto Pim*: “Una balena vede gli uomini”.

CONCLUSIONES

EL FINAL DEL CAMINO

CONCLUSIONES

Hemos llegado al final del itinerario propuesto al comienzo de nuestra tesis. En este viaje intelectual a través de la obra de Antonio Tabucchi fue necesario realizar ambages y, en ocasiones, retroceder para poder avanzar, observar una misma cuestión desde diferentes ángulos y explorarla desde distintas perspectivas con el fin de poder tener una visión más abarcadora. Para construir el significado se procedió a desmontar, a “deconstruir” los elementos relevantes de la escritura tabucchiana y a ensamblarlos, por último, en el diseño general de esta conclusión. Durante el desarrollo de la investigación se intentó anular la idea de centralidad para que cada punto del sistema literario del escritor emergiese como un elemento autónomo, como un pequeño foco de irradiación luminosa que, unido luego a otros, permitiese crear el potente haz de luz que conforma su poética.

La obra de Antonio Tabucchi se halla atravesada por una fecunda diversidad de temas y de artilugios narrativos, así como también de preocupaciones concentradas en los valores humanos. Atento observador de la cultura de su tiempo, el escritor no descuida el pasado y se muestra como un preclaro heredero de la tradición humanista que difunde y valora en sus ficciones. Su espacio de producción recoge aspectos de la narrativa tradicional en cuanto a la temática, pero su forma de construir el relato exhibe, según se ha demostrado, una escritura novedosa respecto del manejo discursivo. En una seductora alianza entre “lo dicho” y “lo no dicho”, entre lo que se muestra y lo que se oculta, entre un lirismo cautivador y una prosa de ritmo armonioso, expresa sentidos profundos con estructuras lingüísticas sencillas. Frente a la prosa desaliñada y soez, propia de algunos escritores de la posmodernidad, Antonio Tabucchi apuesta a una expresión armoniosa y elegante. Su voz narrativa no aspira a la seducción fácil. No se inclina ante el canto de sirena de una crítica complaciente ni se repliega frente a los dictados del mercado editorial como sucede con algunos escritores embriagados por el éxito circunstancial, sino que su postura ética y estética lo lleva a transitar por senderos inexplorados en busca de nuevas propuestas. De este modo, con mayor o menor fortuna, su trayectoria recorre un camino de perfección narrativa ascendente. En sus textos se recupera el valor de la lectura y la intención implícita del goce del lector, al que considera copartícipe de sus relatos.

Sus libros deben leerse en forma conjunta y no aislada. Es *auctor unius libri* pues, cada uno de ellos puede verse como una pieza, un mosaico bizantino que, unido a otros, forma una figura con el conjunto. Estos fragmentos se encuentran engarzados entre sí, no sólo por la forma (procedimientos estéticos y estrategias narrativas), sino también por similares colores (temas constantes: la memoria, la muerte, la búsqueda, el tiempo, entre otros), presentados con diferentes matices cromáticos. Todos sus textos giran siempre alrededor de temáticas iteradas que hemos tratado de precisar y clasificar en nuestra investigación. Tales obsesiones generan un caudaloso manantial que no se agota con la última publicación, sino que, por el contrario, se vivifica. Cada libro pareciera insinuarse en el siguiente, por eso su obra debe leerse de manera contextual y no en forma aislada, ya que sus ficciones adquieren pleno sentido en el conjunto.

Respecto de nuestra investigación, en la mayoría de los casos hemos partido para demostrar las hipótesis de trabajo, de la voz misma del autor, del punto de vista del creador en relación con su obra, de la forma de considerar una problemática determinada. Se ha tratado de entablar con el escritor un diálogo virtual que se transformó en coloquio fructífero cuando hicimos intervenir los textos. De este intercambio, surgieron en gran medida las formulaciones teóricas propuestas y las conclusiones que se presentan y que conforman su poética:

- 1) En los escritos tabucchianos existe un sustrato relacionado con la búsqueda de un yo desmembrado y la presencia de una realidad que se interroga y que no ofrece respuestas.
- 2) El viaje es metáfora de la búsqueda existencial, un laberinto en el que el hombre se pierde.
- 3) En sus textos se manifiesta un escepticismo ontológico. Aunque el escritor espía la vida real y puede penetrar en su envés, carente de fe, no tiene respuestas para explicarla.
- 4) Ofrecen una visión fragmentada de la realidad; ello quizá explique que el escritor adopte como forma de representarla el fragmentarismo y el relato breve.
- 5) Sus narraciones proponen reconciliarse con los valores humanos que presenta por medio de enfoques originales. Esta es una forma de resistir los embates del mundo contemporáneo, “tecnologizado” (“Una balena vede gli uomini”).

- 6) En sus obras, los valores éticos se presentan de forma natural, alejados de explicaciones forzadas, de parlamentos doctrinales o de alardes retóricos, pues se integran al accionar de los personajes (Pereira, Loton, Tristán) y a las situaciones planteadas de manera totalmente espontánea, mimetizados con la ficción.
- 7) Una de las vertientes para canalizarlos es la memoria y la búsqueda individual.
- 8) Otra, la defensa de las minorías étnicas y sociales en general.
- 9) Por todo lo anteriormente señalado –puntos 5 al 8- consideramos a Tabucchi un “humanista posmoderno” por el interés por el hombre manifestado en su obra, en la que trata de destacar valores éticos y humanos, descuidados en la actualidad. Su discurso traduce una constante preocupación por ellos.
- 10) Asimismo, sus textos ostentan numerosas huellas de la escritura posmoderna (fragmentarismo, empleo abundante de la transtextualidad, de la parodia y de la ironía, presencia de lo metatextual), pero esta tendencia se encuentra debilitada, no se muestra con la pujanza prepotente con que lo hacen otros autores enrolados en ella. Se integra en forma armónica en un modo de escritura personal que responde a una forma de concebir hoy la literatura.
- 11) El interés constante y obsesivo por lo lusitano, en particular por Pessoa, por sus heterónimos y por su obra, se diseminan en toda la obra de Antonio Tabucchi. Del poeta portugués le interesan particularmente su peculiar visión de la realidad y de la existencia, el sentimiento de saudade y la multiplicidad de personalidades.
- 12) Esto último se proyecta sobre la problemática de la “otredad” que en varios de sus textos se manifiesta en el empleo del *Doppelgänger*.
- 13) El interés por la gastronomía con sentido antropológico es tan marcado que podría constituir en su producción una poética dentro de la poética.
- 14) La presencia de la Argentina, mostrada a través de un imaginario geográfico, social y cultural, así como también la intertextualidad vinculada a la obra de Borges y Cortázar, son frecuentes en sus escritos.
- 15) En cuanto a los modos de concebir la ficción, Tabucchi parece no tener en cuenta la división tajante de géneros. Como otros autores posmodernos, practica el mestizaje genérico sin llegar a las audacias de muchos escritores. En su producción, el texto literario

se transforma prácticamente en un híbrido, no sujeto a reglas fijas o a esquemas retóricos predeterminados (*Donna di Porto Pim*).

16) La paradoja y el enigma –“rebus”- son piedras basales de sus cuentos. En ellos intenta señalar la presencia inquietante de más de una realidad, sólo perceptible para quienes se atreven a mirar el otro lado de las cosas.

17) Sus escritos se encuentran salpicados de evocaciones cinematográficas y de canciones tradicionales de origen popular. En algunas de sus narraciones, traslada el montaje cinematográfico a la técnica narrativa.

18) El ejercicio constante de la transtextualidad en todas sus relaciones (intertextualidad, metatextualidad, hipertextualidad estética, pastiche, cita, parodia) es uno de los modos más utilizados en la construcción de sus ficciones.

19) También el empleo del fragmento con valor estético.

20) Los vacíos de significación y el uso constante de elipsis sémicas proponen un juego con el lector y señalan la imposibilidad de acceder a las certezas. La fecundidad intelectual de sus escritos indica que las verdades absolutas tienden a complicarse y a oscurecerse. Su obra abierta y multifacética no se cierra sobre sí misma.

21) Concibe la literatura como un juego en el que el jugador más importante es el lector.

22) Vinculado al aspecto lúdico, los textos generan pluralidad de lecturas que se ofrecen al lector como posibles caminos a seguir y como múltiples formas de entender la realidad.

23) La reflexión sobre la literatura y sobre el proceso de producción del relato aparecen en varias páginas de los textos tabucchianos (Notas, prólogos, epílogos, *post scripta*).

24) El empleo del humor irónico acerca de distintas posturas teóricas y críticas es intensivo en sus páginas, así como también la reflexión sobre el rol del intelectual en la sociedad globalizada.

En síntesis, nuestra tesis ha tratado de reconstruir, de acuerdo con el objetivo propuesto, la poética tabucchiana de manera abarcadora. Se ha intentado mostrar los temas y las estrategias narrativas constantes en la obra del escritor y demostrar cómo estos elementos se integran en una poética personal. Por cierto que por tratarse de un escritor vivo y en continua producción, las aseveraciones consignadas aquí pueden ampliarse o seguir en el futuro derroteros insospechados, pues no se trata de hacer predicciones, sino de observar y confirmar aquellas constantes consideradas válidas para este momento de su

producción, *hic et nunc*. Sin duda, las hipótesis demostradas resultan ciertas para el corpus tratado, fijado ya por el tiempo, e inmodificables por estar plasmadas en la obra.

Por último, el original estilo del escritor, el montaje particular con que articula sus relatos y el especial tratamiento que da a sus temas hacen hoy de Antonio Tabucchi uno de los autores más destacados de su generación, dentro y fuera de Italia, quien, como un nuevo Ulises dantesco, desde su posición humanista y posmoderna, exhorta a los hombres a recordar su esencia, pues no fueron creados “per vivere come bruti ma per seguir virtute e conoscenza”.

APÉNDICE

OTROS CAMINOS HACIA ANTONIO

TABUCCHI

BIOINFORMACIÓN

• ALGUNOS DATOS SOBRE LA VIDA DE ANTONIO TABUCCHI

Antonio Tabucchi nació en Pisa, Toscana, el 24 de septiembre de 1943. Días después de su nacimiento fue trasladado a la casa de sus abuelos maternos en Vecchiano, localidad próxima a la ciudad de la torre inclinada. En esa pequeña ciudad pasó su niñez y adolescencia. Fue en ese período de su vida cuando se despertó su vocación de escritor. Lector voraz en la infancia, recuerda libros como *Pinocchio* de Collodi, *Los viajes de Gulliver* de Swift y *Don Quijote de la Mancha* que leyó en versión reducida y adaptada para niños. Esta actividad le hizo descubrir el placer de la lectura y de la escritura. Contribuyó a estimular su temprana vocación la biblioteca especializada en literatura inglesa de su tío, escritor de obras de teatro que nunca publicó.

A los catorce años sufrió un accidente que lo obligó a permanecer inmóvil por un año. La situación lo condujo a leer intensamente para combatir el aburrimiento.

Cuando niño, tenía la costumbre de escribir cartas en Navidad para pedir algún regalo. El mensaje se depositaba debajo del plato de un adulto, durante la comida principal. Como Tabucchi era un niño travieso, nunca podía contar las buenas acciones que había realizado durante el año para obtener lo pedido, por eso inventaba situaciones favorables. Esas “mentiras” escritas en Navidad fueron la génesis de su inclinación hacia la escritura.

Después de terminar la escuela secundaria, se inscribe en la Facultad de Letras, de donde egresó en 1969 con una tesis sobre “El surrealismo en Portugal”. Durante su etapa de estudiante universitario asistió a diversos cursos en París y en Lisboa. Entre los años 1970 y 1973, becado por la Scuola Normale Superiore di Pisa, siguió cursos de perfeccionamiento en esa institución educativa. Por ese tiempo, cumplió funciones como profesor de Lengua y Literatura Portuguesa en la prestigiosa Universidad de Bologna. Publicó también algunos textos inspirados en el surrealismo portugués.

En 1975, ya casado con la portuguesa Maria Jose de Lancastre y padre de dos niños, a los treinta y dos años, tardíamente según juzga, apareció su primera novela *Piazza d'Italia*. Tres años después fue contratado por la Universidad de Génova.

Durante la década del ochenta, publicó numerosas narraciones y se afianzó su carrera literaria. Entre 1987 y 1989 se desempeñó como director del Instituto Italiano de Cultura de Lisboa. Este último año, el presidente portugués le confirió la Orden “Do Infante Dom Enrique” y en el mismo año el gobierno francés lo nombró “Chevalier des Arts et des Lettres”.

En 1994 fue convocado por la École des Hautes Etudes de Paris para dar una serie de cursos.

En mayo de 2004 se le otorgó la ciudadanía portuguesa en mérito a la difusión que hizo de la cultura portuguesa y al amor demostrado por el país.

En la actualidad enseña en la Universidad de Siena; colabora en diarios y revistas y participa activamente en cuestiones políticas y sociales.

▮ COSTUMBRES DEL ESCRITOR

Antonio Tabucchi refiere que escribe a mano en viejos cuadernos de tapa negra que cada vez tiene mayor dificultad en hallar. Los utiliza porque, confiesa, no sabe escribir a máquina. Escribe en el campo, en Portugal, y en su casa de Vecchiano, donde se encuentra su biblioteca. Lo hace entre el mediodía y las cuatro de la tarde. Cuando trabaja se aísla y omite el almuerzo, porque comer lo torna perezoso y le impide pensar con claridad; por eso, durante el período de escritura realiza una especie de dieta de purificación. En esos momentos, encerrado, cohabita con sus personajes.

Prefiere escribir durante el verano. Considera que esa tendencia se debe a que es “muy mediterráneo”: detesta el frío y la lluvia. Le gusta vivir un día de sol pleno. La presencia del sol lo hace sentir bien y lo llena de energía.

Cuando escribe, escucha música por la mañana, almuerza en su casa con la familia, visita a algún amigo por la tarde y por la noche va al cine. Le agrada pasear y quedarse en los cafés donde conoce gentes sencillas. Conversa con ellas, escucha las historias de sus vidas y juega a las cartas, aunque prefiere observar el juego más que participar.

Podríamos definirlo, pues, como un escritor de costumbres sencillas que escribe sobre las “no tan sencillas” costumbres de los hombres.

• PREMIOS DESTACADOS, OBTENIDOS POR EL ESCRITOR

1987 Prix Médicis Étranger por la mejor novela extranjera (*Notturmo Indiano*)

1992 Premio P.E.N. Club Italiano por *Requiem*.

1994 Premio “Super Campiello” por *Sostiene Pereira*

1994 Premio “Scanno” por *Sostiene Pereira*

1994 Premio “Viareggio”

1994 Premio Jean Monnet de Literatura Europea

1999 Premio Nossack, Leibniz Academy

2004 Premio Francia Cultural por *Si sta facendo sempre più tardi*.

TABLA DE CORRESPONDENCIAS ENTRE TEMAS Y TEXTOS

• EXISTENCIA. VIAJE, BÚSQUEDA, IDENTIDAD

Donna di Porto Pim

Notturmo Indiano

Piccoli equivoci senza importanza

Il filo dell'orizzonte

L'angelo nero

Requiem

• LAS MÁSCARAS DEL SER. EL OCULTAMIENTO DE LA IDENTIDAD

Il gioco del rovescio

Piccoli equivoci senza importanza

• EL DOBLE (DOPPELGÄNGER)

Piazza d'Italia

Il gioco del rovescio

Notturmo Indiano

Piccoli equivoci senza importanza

Il filo dell'orizzonte

Requiem

• EL TIEMPO

Piazza d'Italia

Piccoli equivoci senza importanza

I volatili del Beato Angelico

L'angelo nero

Si sta facendo sempre più tardi

Tristano muore

• **VIDENTES**

Notturmo Indiano

“Lettera di Mademoiselle Lenormand, cartomante, a Dolores Ibarruri, rivoluzionaria”(VBA)

Requiem

Miss Scriblerus, chiromante di George Orwell (*Marconi, se ben mi ricordo*)

“Forbidden Games” (SFSPT)

• **LA MUERTE Y SUS FANTASMAS**

Piazza d’Italia

“Dolores Ibarruri versa lacrime amare” (GR)

“Voci”(GR)

“Altri frammenti” (DPP)

“Aspettando l’inverno” (PESI)

Il filo dell’orizzonte

“Gli archivi di Macao” (VBA)

“Ultimo invito” (VBA)

“La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita” (AN)

Requiem

Sogni di sogni

Sostiene Pereira

La testa perduta di Damasceno Monteiro

“Buone notizie da casa” (SFSPT)

“La maschera è stanca” (SFSPT)

Tristano muore

• **LA MEMORIA. EL RECUERDO**

Piazza d’Italia

Il gioco del rovescio (“Il gioco del rovescio”; “Teatro”; “Paradiso Celeste”; “I pomeriggi del sabato”; “Lettera da Casablanca”)

“Altri frammenti” (DPP)

Notturmo Indiano

Piccoli equivoci senza importanza (“Piccoli equivoci senza importanza”; “Il rancore e le nuvole”; “Aspettando l’inverno”; “Stanze”)

I volatile del Beato Angelico (“Gli archivi di Macao”)

L’angelo nero (“Notte, mare o distanza”; “Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa”; “La trota che guizza fra le pietre me ricorda la tua vita”)

Requiem

Sostiene Pereira

La testa perduta di Damasceno Monteiro

Si sta facendo sempre più tardi (“Forbidden Games”; “Libri mai scritti, viaggi mai fatti”; “A cosa serve un’arpa con una corda sola?”; “Il fiume”)

• EL SUEÑO

Piccoli equivoci senza importanza (“Aspettando l’inverno”; “Rebus”)

Requiem

Sogni di Sogni

Sostiene Pereira

• LA NIÑEZ Y LA VEJEZ

“I pomeriggi del sabato” ; “Lettera da Casablanca”(GR)

Piccoli equivoci senza importanza (“Piccoli equivoci senza importanza”; “Aspettando l’inverno”; “Gli incanti”)

“Gli archivi di Macao” (VBA)

L’angelo nero (“Staccia buratta”; “Capodanno”; “La trota che guizza fra le pietre me ricorda la tua vita”)

Sostiene Pereira

La testa perduta di Damasceno Monteiro

“Irma Sirena”

• EL JUEGO Y LOS EQUÍVOCOS

Il gioco del rovescio (“Il gioco del rovescio”; “Lettera da Casablanca”)

“Piccoli equivoci senza importanza” (PESI)

“Staccia buratta” (*L’angelo nero*)

• **EL PODER, LAS MINORÍAS, EL MULTICULTURALISMO, EL GITANISMO**

Piazza d’Italia

Il piccolo naviglio

Il gioco del rovescio (“Il gioco del rovescio”; “Dolores Ibarruri versa lacrime amare”; “Lettera da Casablanca”; “Teatro”)

Notturmo Indiano

“Lettera di Mademoiselle Lenormand, cartomante, a Dolores Ibarruri, rivoluzionaria”(VBA)

L’angelo nero (“Notte, mare o distanza”; “Il battere d’ali di una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino?”)

Requiem

Sogni di sogni (“Sogno di Federico García Lorca”; “Sogno di Vladimir Majakovskij”)

Sostiene Pereira

La testa perduta di Damasceno Monteiro

Gli zingari e il Rinascimento

Tristano muore

• **LO GASTRONÓMICO**

Piazza d’Italia

Il piccolo naviglio

Il gioco del rovescio (“Il gioco del rovescio”; “I treni che vano a Madras”; “I pomeriggi del sabato”; “Teatro”; “Paradiso Celeste”)

Notturmo Indiano

Il filo dell’orizzonte

“Capodanno” (AN)

Requiem

Sogni di Sogni (“Sogno di François Rabelais”; “Sogno di Leopardi”; “Sogno di Pessoa”)

Sostiene Pereira

La testa perduta di Damasceno Monteiro

Si sta facendo sempre più tardi (“Un biglietto in mezzo al mare”: “Sono passato a trovarti, ma non c’eri”; “Buone notizie da casa”; “Buono come sei”; “Occhi miei chiari, miei capelli di miele”; “Si sta facendo sempre più tardi. Lettera al vento”)

Tristano muore

• **LO LUSITANO**

Il gioco del rovescio (“Il gioco del rovescio”; “Teatro”)

Donna di Porto Pim

Notturmo Indiano

I volatili del Beato Angelico (“Passato composto. Tre lettere”; “L’amore di Don Pedro”; “Ultimo invito”)

Requiem

“Sogno di Fernando Pessoa” (SS)

Sostiene Pereira

Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa

La testa perduta di Damasceno Monteiro

Si sta facendo sempre più tardi (“La maschera è stanca”; “Strana forma di vita”; “Notte, mare o distanza”).

**TEXTOS DONDE APARECEN TEMAS VINCULADOS
DIRECTA O INDIRECTAMENTE A LA ARGENTINA Y
TOPÓNIMOS RELACIONADOS CON EL PAÍS**

Piazza d' Italia (Topónimos: “Hay esperanza en la Argentina”; Buenos Aires)

Il gioco del rovescio (El tango y topónimos. “Il gioco del rovescio”: Buenos Aires; “Lettera da Casablanca”: Rosario, Mar del Plata, la Argentina)

Donna di Porto Pim (Literatura: Borges: “Speridi. Sogno in forma di lettera”)

Piccoli equivoci senza importanza (Origen. “I treni che vanno a Madras”: argentino)

Il filo dell'orizzonte (El tango. Topónimos: Mar del Plata, Córdoba, la Argentina)

L'angelo nero (El tango. Topónimo. “Il battere d'alí di una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino?”: Buenos Aires)

Sostiene Pereira (la Argentina)

Marconi, se ben mi ricordo (la Argentina)

Si sta facendo sempre più tardi (Literatura: Borges)

Tristano muore (Literatura: Borges)

ICONOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

▮ OBRAS DE ANTONIO TABUCCHI

TABUCCHI, A. *Il piccolo naviglio*. Milano: Mondadori, 1978.

_____ “Irma Sirena”, en *L’ Astromostro. Racconti per bambini*. Milano: Feltrinelli, 1980: 119-123.

_____ *I dialoghi mancati*. Milano: Feltrinelli, 1988.

_____ *La gastrite di Platone*. Palermo: Sellerio, 1988.

_____ *Notturmo Indiano*. 6ta. edición. Palermo: Sellerio, 1988.

_____ *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*. Milano: Feltrinelli, 1990.

_____ *Il filo dell’orizzonte*. Milano: Feltrinelli, 1991.

_____ *Il gioco del rovescio*. 2da edición. Milano: Feltrinelli, 1991.

_____ *Sogni di sogni*. Palermo: Sellerio, 1992.

_____ *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*. Palermo: Sellerio, 1994.

_____ *Sostiene Pereira*. Milano: Feltrinelli, 1994.

_____ *Marconi, se ben mi ricordo*. Roma: Eri, 1997.

_____ *La testa perduta di Damasceno Monteiro*. 4º edición. Milano: Feltrinelli, 1997.

_____ *Donna di Porto Pim*. 14º edición. Palermo. Sellerio, 1997.

_____ *I volatili del Beato Angelico*. 9º edición. Palermo: Sellerio, 1998.

_____ *L’angelo nero*. 7º edición. Milano: Feltrinelli, 1999.

_____ *Gli Zingari e il Rinascimento*. Milano: Feltrinelli, 1999.

_____ *Piazza d’Italia*. 5º edición. Milano: Feltrinelli, 2000.

_____ *Requiem*. 10º edición. Milano: Feltrinelli, 2000.

_____ *Piccoli equivoci senza importanza*. 19º edición. Milano: Feltrinelli, 2001.

_____ *Si sta facendo sempre più tardi*. Milano: Feltrinelli, 2001.

_____ *Autobiografie Altrui. Poetiche a posteriori*. Milano: Feltrinelli, 2003.

_____ *Tristano muore*. Milano: Feltrinelli, 2004.

· TRADUCCIONES EN ESPAÑOL DE LA OBRA

TABUCCHI, A. *Dama de Porto Pim*. Traducción de Carmen Artal. Barcelona: Anagrama, 1984.

_____ *Nocturno Hindú*. Traducción de Carmen Artal. Barcelona: Anagrama, 1985.

_____ *El juego del revés*. Traducción de Carmen Artal. Barcelona: Anagrama, 1986.

_____ *La línea del horizonte*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1988.

_____ *Los volátiles del Beato Angélico*. Traducción de Javier González Rovira y Carlos Gumpert Melgosa. Barcelona: Anagrama, 1991.

_____ *El ángel negro*. Traducción de Carlos Gumpert y Javier González Rovira. Barcelona: Anagrama, 1993.

_____ *Réquiem*. Traducción de Carlos Gumpert y Xavier González Rovira. Barcelona: Anagrama, 1994.

_____ *Sostiene Pereira*. Traducción de Carlos Gumpert y Xavier González Rovira. Barcelona: Anagrama, 1995.

_____ *Sueños de sueños* seguido de *Los tres últimos días de Fernando Pessoa*. Traducción de Carlos Gumpert y Xavier González Rovira. Barcelona: Anagrama, 1996.

_____ *La cabeza perdida de Damasceno Monteiro*. Traducción de Carlos Gumpert y Xavier González Rovira. Barcelona: Anagrama, 1997.

_____ *Piazza d'Italia*. Traducción de Carlos Gumpert. Barcelona: Anagrama, 1998.

_____ *La gastritis de Platón*. Traducción de Carlos Gumpert. Barcelona: Anagrama, 1999.

_____ *Se está haciendo cada vez más tarde*. Traducción de Carlos Gumpert. Barcelona: Anagrama, 2002.

_____ *Tristano muere*. Traducción de Carlos Gumpert. Barcelona: Anagrama, 2004.

• **ARTÍCULOS APARECIDOS EN VOLÚMENES COLECTIVOS, DIARIOS, REVISTAS Y CATÁLOGOS.**

- TABUCCHI, A. “Equivoci senza importanza”, en *Mondo operaio*, 12, 1985 (109-111).
- _____ “Ma forse non esisteva”, en *La Repubblica*, 15.6.86.
- _____ “Non credo ai monumenti per Borges, ma lui resta un grande”, en *Tuttolibri. La Stampa*, 25.1.86.
- _____ “Fiamme”, en *Davide Benati*, en el catálogo de la exposición de la Galería Cívica de Módena, septiembre-octubre de 1989. Modena: Cooptip, 1989 (5-6).
- _____ “Cercando un’ombra in un notturno indiano”, entrevista di Antonio Tabucchi e Alain Corneau a Aldo Tassone, en *La Repubblica*, 13.12.89.
- _____ “El siglo XX: balance y perspectivas”, en *la página* N° 5, febrero-mayo 1991 (3-9), (s.d.tr.).
- _____ “Carta de Antonio Tabucchi a alumnos de un Liceo”. Vecchiano 3.4.91. (s.d.tr.).
- _____ “Trecentomila ore con Capitan Verne”, en *Tuttolibri. La Stampa*, 27.7.91.
- _____ “Entrevista”, en *Romaneske* XIX, 3, 1994 (25).
- _____ “Lezione sul Libro di Giobbe”. Università di Pisa, 6.3.95.
- _____ “El nombre de los verdugos”, en *La Nación*, 27.7.97 (1-2), (s.d.tr.).
- _____ “De parte de vuestra futura difunta”, en *La Nación*, 10.5.98 (2), (tr. CG).
- _____ “Aniversario Pessoa. Tabucchi le dice adiós”, en *Perfil*, 13.06.98.
- _____ “García Lorca. Noche sin luna en Granada”, en *El Mundo*, 8.9.98, (s.d.tr.).
- _____ “Bicentenario de Giacomo Leopardi ¿Trágico o escéptico?, en *La Nación*, 27.9.98, (tr. CG).
- _____ “Higiene y literatura”, en *La Nación*, 21.2.99, (tr. CG).
- _____ “Sabia memoria del cuerpo”, en *La Nación*, 27.6.99 (8), (tr. CG).
- _____ “Timor, la hora de la independencia”, en *El Mundo*, 8.9.99, (s.d.tr.).
- _____ “Y quizá no existió”, en *Borges múltiple. Cuentos y ensayos de cuentistas*. [compiladores Pablo Brescia y Lauro Zabala] México: Universidad Autónoma, 1999 (387-391).

TABUCCHI, A. “El hilo del desasosiego”, en *El País*. Suplemento “Babelia”, 2.6.01 (2), (s.d.tr.).

_____ “Un sesenta y ocho sin sesenta y ocho”, en *La Nación*, 15.9.02 (3), (tr.CG).

_____ “Con lo bueno que eres”, en *La Nación*, 15.9.02 (1-2), (tr.CG).

_____ “Elogio a Goya, a un cirujano de batalla y a la palabra”, en *Clarín*, 15.12.02 (4-5), (tr.CG).

_____ “La grammatica del vivere”, en *La Repubblica*, 11.1.03

_____ “Il tempo visto da dentro”, en . *La Repubblica*, 21.5.04 (49).

_____ “El teatro gitano cuenta su historia”. *Clarín*. Revista de Cultura Ñ , Nº 85, 14 de mayo de 2004 (16), (s.d.tr.).

. OBRAS SOBRE ANTONIO TABUCCHI

BADÍN, M. *El sentido y el revés. La enigmática destreza de la memoria*. (Incluye la traducción al español del artículo de A. Scrivano “El horizonte narrativo de Antonio Tabucchi”). Universidad de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1992.

_____ “Los diálogos frustrados. Fabulación real de una constante onírica” en *Inter Litteras*, Nº 3, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, 1994 (19-27).

BLANCO DE GARCÍA, T. “La ciudad como laberinto. *Requiem* de Antonio Tabucchi”, en *La ciudad en la literatura y en la lengua italianas*. Actas del XIIº Congreso de Lengua y Literatura Italianas de A.D.I.L.L.I. Mar del Plata, 22-25 de octubre de 1997. Universidad Nacional de Mar del Plata, 1999. Tomo I: 183-188.

BERTONE, G. “Antonio Tabucchi, il gioco del peritesto”, en *Gradiva* Nº 4, 1988 (33-39).

BIANCIOTTI, H. “L’ère du soupçon. Le raffinement de Tabucchi”, en *Le Monde*, 20.3.87.

BIASIN, G. *Le periferie della letteratura. Da Verga a Tabucchi*. Ravenna: Longo editore, 1997.

_____ “Altri cibi, altre istanze”, en *Rinnovamento del codice narrativo in Italia del 1945 al 1992*. Atti del Congresso Internazionale Leuven-Leuvain- Le Neuve- Mamur, Bruzelles, 3-8 maggio 1993. Roma: Leuven University Press, 1995, volumen II:15-33.

BORSARI, A. (a cura di) “Cos’è una vita se non viene raccontata. Conversazione con Antonio Tabucchi”, en *Italienisch* 26. Goethe-Universität, Frankfurt am Main, noviembre 1991 (2-25).

BRIZIO, F. “La narrativa posmoderna de Antonio Tabucchi”, en *la página* Nº 15, 1994 (3-17).

CAMPS, A. “Nuevas aportaciones al estudio de la recepción hispánica de la obra de Antonio Tabucchi”, en *Elogio da Lucidez. A Comparação em Âmbito Universal*. Textos em homenagem a Tania Franco Carvalhal. Porto Alegre: Evangraf, 2004: 209-215.

CANTONI DE MORETTI, A. y M. Leonelli de Peña. “Piccoli equivoci senza importanza de Antonio Tabucchi”, en *Revista de Lenguas Extranjeras* Nº 13. Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1994 (47-58).

CAPANO, D. “Narradores italianos del fin del milenio”, en *Signos Universitarios* Nº 26, Año XIII, Universidad del Salvador, julio-diciembre 1994 (155-168).

_____ “Un encrucijada existencial. Pessoa inspira las ficciones de Tabucchi y de Saramago”, en *Letras de Hoje* Nº 123. Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul- Pós-Graduação em Letras, março de 2001 (269-285).

CAPANO, D. “Antonio Tabucchi: la sfida di recuperare il passato”, en *Ideas* Nº 2, Año I, Universidad del Salvador, Facultad de Filosofía, Historia y Letras, 2003, (39-44).

_____ “*Peter Schlemihl wundersame geschichte: área de contacto temático entre Adalbert von Chamisso y Antonio Tabucchi*”, en *Gramma* N° 37, Año XV, Universidad del Salvador, Facultad de Filosofía, Historia y Letras, septiembre de 2003 (3-11).

CARBALLO, J. “¿Quién es Tabucchi?”, en *Nuestro Tiempo* N° 503. Universidad de Navarra, mayo de 1996 (58-64).

CARVALHAL, T. “Literatura, discurso crítico y comparatismo”, en Altamiranda, D. [ed.], *Relecturas, reescrituras, articulaciones discursivas*, Buenos Aires: Mc Graw Ediciones, 1999: 28-38.

CHIAPPE, D. “Los caminos incontrolables de Antonio Tabucchi”, en *Verbigracia* N° 2, Año VI, Caracas, 13 de julio de 2002.

CHRYSOSTOMIDIS, A. *Ena poukamiso gemato likedes (Una camicia piena di macchie. Converzazione di Antonio Tabucchi con Anteos Chrysostomidis)*. Atenas: Agra, 1999.

CITATI, P. “Le metamorfosis di uno scrittore”, en *Corriere della Sera*, 19 de marzo de 1988.

CORDA, A. “La búsqueda de la libertad individual en *Sostiene Pereira* como expresión del compromiso social”, en Lisi, F [comp.] *El erotismo . Clases y sectores sociales en la lengua y la literatura italianas*. Universidad de Salta, 1999. Vol. II : 62-69.

CORRAL, P. “Entrevista a Antonio Tabucchi”, en *La Nación* 27 de julio de 1997.

DÉCIMA LOMBARDI, P. “Intervista a Antonio Tabucchi”, en *Tuttolibri*, 2 de marzo 1993.

DE LIEDEKERKE, A. “Antonio Tabucchi, el contrabandista”, en *Magazín literario* N° 2, agosto 1997.

DINI, M. y Pier M. Fasanotti. “Il baronetti rampanti”, en *Panorama*. Cultura e Spettacoli, 21 de julio de 1985 (104-108).

DI STEFANO, A. “Intervista a Antonio Tabucchi”, en *Corriere della Sera*, 5 de octubre de 1993.

EGURBIDE, P. “Tabucchi, el narrador y la vida”, en *El País*. Suplemento “Babelia”, 20 de mayo de 1995 (125-127).

FERRARO, B. “L’allegoria del potere in alcune opere di Antonio Tabucchi”, en *Studi d’Italianistica nell’Africa Australe* Vol. 9, N° 1, University of South Africa, 1996, (55-71).

FERRO, R [ed]. *Sostiene Tabucchi*. Buenos Aires: Biblos, 1999.

FERRONI, G. “Intervista a Antonio Tabucchi”, en *L’Unità*, 7, febrero de 1994.

FORTUNATO, M. "Linguaggi lontani. Colloquio con Antonio Tabucchi", en *L'Espresso*, 5 de febrero de 1989 (67).

GAGLIANONE, P y Marco Cassini. *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?* Milano, Omicron, 1997.

GIORDANO, A. "La peregrinación ad loca infecta", en *la página 5*, febrero-marzo 1991, (90-95).

GIULIANI, F. "Massenzio, l'emozione di Tabucchi", en *La Repubblica*, 22 de mayo de 2004 (VII).

GUAGNINI, E. "*Il filo dell'orizzonte: un policial existencial y filosófico sobre la persistencia del enigma*", en Petronio, G.; Jorge Rivera y Luigi Volta. *Los héroes difíciles*. Buenos Aires: Corregidor, 1991: 240-241.

GUMPERT, C. *Conversaciones con Antonio Tabucchi*. Barcelona: Anagrama, 1995.

_____ "Antonio Tabucchi, una escritura posmoderna", en *La palabra y el hombre*. Revista de la Universidad Veracruzana. Xalapa. México, enero-marzo de 1998 (17-39).

_____ "Vida y escritura son dos incógnitas especulares" en *El País*. Suplemento "Babelia", 16 de marzo de 2002.

HERNÁNDEZ, D. "Antonio Tabucchi", en *la página 5*, febrero-marzo 1991 (113-121).

LANSLOTS, I. "Un assaggio della narrativa italiana contemporanea: il sapore di chiasura", en *Soavi sapori della cultura italiana*. Atti del XIII Congresso dell' A.I.P.I., Verona/Soave 27-29 agosto 1998. Firenze: Franca Cesati Editore 2000: 367-375.

La página 5 (1994). Número monográfico dedicado a Antonio Tabucchi. Incluye una entrevista con el escritor, la traducción de tres relatos de *Sogni di Sogni* y los artículos de F. Brizio, G. Palmieri, A. Giordano y B. Comment.

MANACORDA, G. *Letteratura Italiana d'oggi 1965-1985*. Roma: Editori Reuniti, 1987.

MESCHINI, M. "Un allucinazione gastronomica. I bianchetti impossibili ed inquieti di Antonio Tabucchi", en *Soavi sapori della cultura italia*. Atti del XIII Congresso dell' A.I.P.I. Verona/Soave 27-29 agosto 1998. Firenze: Franca Cesati Editore 2000: 397-403.

PAOLI, R. *Presencia de Borges en la literatura italiana contemporánea. Calvino, Eco, Sciascia, Tabucchi*. [Presentación de Gloria Galli de Ortega]. Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1994.

PAVÓN, H. "El arte no puede frenar las bombas", en *Clarín*. Revista de Cultura *Ñ*, 66, 31 de diciembre de 2004 (18-21).

- PARAZZOLI, R. "Entervista a Antonio Tabucchi", en *Famiglia cristiana*, 11.01.95.
- PANTASSO, S. *Gli anni ottanta e la letteratura*. Milano: Rizzoli, 1991.
- PETRONIO, G. *L'attività letteraria in Italia*. Firenze: Palumbo, 1991.
- PETRI, R. "Entervista con Antonio Tabucchi", en *Leggere*, 61, 1994 (69-75).
- PIÑA, C. "Tabucchi y las ciudades periféricas: la posmodernidad y sus márgenes", en *La ciudad en la literatura y la lengua italianas*. Actas del XII Congreso de Lengua y Literatura Italianas de A.D.I.L.L.I. Mar del Plata, 22-25 de octubre de 1997. Universidad Nacional de Mar del Plata, 1999: 259-264.
- PITOL, S. "Un puñado de citas para llegar a Antonio Tabucchi", en *El País*. Suplemento "Babelia", 28 de agosto de 1986 (2-3).
- PIVETTA, O. "Entervista a Antonio Tabucchi", en *L'Unità*, 27 de septiembre de 1993.
- RIBAS, J. "Las máscaras de Antonio Tabucchi", en *La Nación*, 18 de mayo de 1997.
- "Risposta a inchiesta su il lavoro dello scrittore", en *Il cavallo di Troia* N° 6, 1986.
- ROELEN, N. y J. Lanslots. *Piccole finzioni con importanza*. Ravena: Longo, 1993.
- "Scrittori d'Italia", en *L'Espresso*, 12 de enero de 1986 (80-86).
- SCRIVANO, R. "L'orizzonte narrativo di Antonio Tabucchi" en *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?* Milano: Omicron, 1997: 35-56.
- SINIBALDI, M. y F. La Porta (a cura di). "Ultime leve. Un questionario ai giovani scrittori italiani", en *Linea d'ombra* N° 7, 1984 (94).
- SPAGNOLETTI, G. *Storia della letteratura italiana del Novecento*. Roma: Newton, 1994.
- SPUNTA, M. "Sapori della narrativa tabucchiana" en *Soavi sapore della cultura italiana*. Atti del XIII Congreso dell'A.I.P.I., Verona/Soave, 27-29 de agosto de 1998. Firenze: Franco Cesati Editore 2000: 457-470.
- VARGAS LLOSA, M. "Sostiene Pereira.(1994). Antonio Tabucchi. *Héroe sin cualidades*", en *La verdad de las mentiras*. Buenos Aires: Alfaguara, 2002: 375-381.
- VILA-MATAS, E. "Recuerdos inventados", en *Recuerdos inventados*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- WILSON, R. "A reading of Antonio Tabucchi's *Il filo dell'orizzonte*", en *Studi d'Italianistica nell'Africa australe*. Volumen 9, N° 1, 1996 (72-87).

• SITIOS DE INTERNET CONSULTADOS

TABUCCHI, A. , <http://www.correodehoy.com.mx/1999/130299/otrasvoces3.html>.

TABUCCHI, A., *Cinema italiano nel mondo. Scrittori e cinema:*

<http://www.italiannetwork.it/cinema/72/cinema.htm>.

TABUCCHI / Escritor, <http://www.el-mundo.es/2000/12/01cultura/1NO166.html>.

TABUCCHI, A. *Gli zingari e il Rinascimento:*

<http://www.noprofit.org/reclusioni/tabucchi.htm>.

TABUCCHI, A. “Y quizá no existió” Qué nos queda de Borges, *Clarín* on line:

<http://www.clarin.com.ar/Borges/html/Tabucchi.html>

TABUCCHI, A., <http://www.barufficeva.infosys.it/56/tabucchi.htm>

TABUCCHI, A., <http://www.republique-des-lettres.com/tl/tabucchi.shtml>

TABUCCHI, A., <http://www.assoprosapn.it/Dedica01/biografia.html>.

TABUCCHI, LifeandWorks:

<http://www.astro.temple.edu/brady/tabucchi/tabucchi.html>.

TABUCCHI, A. <http://www.clarin.ar/diario/98.8.17/c-01201d.htm>

TABUCCHI, A., COMMENT, B. *Conversando con Antonio Tabucchi:*

<http://www.archipelago.org/tabucchi.htm>.

TABUCCHI, A., CONTI, E. “Alcuni elementi costitutivi dell’opera di Tabucchi: Bollettino ‘900. Electronic Newsletter of ‘900. Italian Literature, maggio 1995.

TABUCCHI, A., SPUNTA, M. “Usi del parlato nella narrativa di Antonio Tabucchi”:

<http://www.uni-duisburg.de> FB3/SILFI 2000

TABUCCHI, A., LOMBARDI, M. “Incontro con A. Tabucchi”

<http://www.35mm.it/special/locarno2002>

TABUCCHI, A., LÓPEZ, Ásbel, “Antonio Tabucchi, dudar siempre, rebelarse a veces”:

Correo de la UNESCO, <http://www.UNESCO.org/courier/1999-11/sp/dires/txt11.htm>.

• OBRAS CONSULTADAS SOBRE TEORÍA LITERARIA Y OTROS TEMAS RELACIONADOS CON LA TESIS

AA.VV. *Análisis estructural del relato*. Traducción de Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.

AA.VV. *Homenaje a Dino Campana. Il Nuovo Vecchio Stil*. Traducción y artículos de H. Armani, A. Soffici, Trinidad B. de García, Pablo Anadón y Esteban Anadón. Córdoba: Lerner Ed., 1985.

- ALBALADEJO, T. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus, 1992.
- ALBERTAZZI, S. "Narratori di fine millennio", en *Problemi* N° 91, Palermo, maggio-agosto 1991 (143-168).
- ALIBERTI, A. "El colorido y la resonancia del dolor", en *Clarín*, 26 de diciembre de 1985.
- ALIGHIERI, D. *La Divina Commedia* a cura di G. Giacalone. Roma: Signorelli 1988 (3 tomos)
- _____ *La Divina Comedia*. Traducción, prólogos y notas de Ángel J. Battistessa. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1972 (2 tomos).
- _____ *Vita Nuova*. Milano: Garzanti, 1984.
- APPADURAI, A. "Disjuncture and difference in the global cultural economy", en *Colonial discourse and post-colonial theory*. New York: Columbia University Press, 1994: 324-339.
- ASOR ROSA, A. *Cinema e letteratura del Neorealismo*. Venezia: Marsilio, 1983.
- _____ (a cura di) *Letteratura Italiana. L'interpretazione* (vols. V, VI). Torino: Einaudi, 1985.
- ASTI VERA, A. *Metodología de la Investigación*. Madrid: Cincel, "Didaxis", 1972.
- AUGÉ, M. *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Traducción de Margarita N. Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1995.
- BAJTIN, M. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1986.
- _____ *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1986.
- BAL, M. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narrativa)*. Traducción Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1995.
- BAL, M. "Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit", en *Poétique*, 29 (107-127).
- BALLART, P. *Eironia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- BARTH, J. "La literatura postmoderna", en *Espacio de crítica y producción* N° 4-5. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, noviembre-diciembre 1986 (27-34).

BARTHES, R. "The photographic message", en *Image, Music, Text*. New York Press, 1991.

_____ *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Piados, 2004.

BATTAGLIA, S. *Mitografia del personaggio*. Milano: Rizzoli, 1968.

BERGOGLIO, J. "Homilía del 25 de mayo", en *La Nación*, 30 de mayo de 2004.

BESSIÈRE, J. "Littérature et representation", en *Théorie Littéraire. Problèmes et perspectives*. París: PUF, 1989.

BLANCO DE GARCÍA, T. *Italia en el imaginario de los escritores argentinos*. Córdoba: Garden Press, 1995.

BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI, 1971.

BERMAN, M. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989.

BERGSON, H. *Memoria y Vida* (Selección de Guilles Deleuze). Madrid: Alianza, 1957.

LA BIBLIA DE JERUSALÉN, Bilbao: Desclee de Brouwer, 1975.

BOOTH, W. *Retórica de la ironía*. Traducción de Jesús Fernández y Aurelio Martínez. Madrid: Taurus, 1989.

BORGES, J. *Obras Completas*. (tomos I, III, IV). Buenos Aires: EMECÉ, 1974; 1994; 1996.

BOURDIEU, P. *Campo del poder y campo intelectual*. Traducción de Jorge Dotti y de María T. Gramuglio. Buenos Aires. Folios, 1983.

BRÉCHON, R. *Extraño extranjero. Una bibliografía de Fernando Pessoa*. Traducción de Blas Matamoro. Madrid: Alianza, 1999.

BREMOND, C. "Concept et thème", en *Poétique*, XVI, (415-423).

CALABRESE, O. *L' età neobarroca*, Bari: Laterza, 1987.

CAMPANA, D. (a cura di F. Ceragioli) *Canti Orfici*. Firenze: Vallecchi, 1985.

_____ *Il Nuovo, Vecchio Stil.*"Nocturnos" (versión de Pablo Anadón y Esteban G. Anadón). Córdoba: Ed. Marcos Lerner, 1985.

CAPANO, D. "Un paradigma transtextual: Borges-Eco o una rosa nacida de un laberinto", en Domínguez, M. [ed.] *Estudios de narratología*. Buenos Aires. Biblos, 1991: 42-64.

CARROLL, A. *Alice in Wonderland*. Hartfordshire: Wordworth Classics, 1992.

CASTORIADIS, C. *The imaginary institution of society*. Cambridge MA: The MIT Press, 1987.

CAVARERO, A. *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*. Milano: Feltrinelli, 1997.

CHATMAN, S. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Parma: Pratiche Editrice, 1981.

CESERANI, R. *Guida allo studio della letteratura*. Bari: Laterza, 1999.

CORTÁZAR, J. "Algunos aspectos del cuento". *Casa de las Américas* N° 31, julio/agosto 1968.

_____ *Último Round*. México: Siglo XXI, 1969.

CORTI, M. *Il viaggio testuale*. Torino: Einaudi, 1978.

CRESPO, A. *La vida plural de Fernando Pessoa*. Barcelona: Seix Barral, 1988.

CROCE, B. *Estética*. Traducción de Ángel Vegue y Goldoni. Buenos Aires: CEAL, 1971.

CROS, E. *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires. Corregidor, 1997.

CUDDON, J. *Diccionario de Teoría y Crítica Literarias* (2 tomos). Traducción y adaptación de Daniel Altamiranda y María A. Rosarossa. Buenos Aires: Docencia, 2001.

DÄLLENBACH, L. "Intertexte et autotexte", en *Poétique*, 27, 1976.

DELEUZE, G. *Crítica y clínica*. Traducción Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1996.

DERRIDA, J. *De la gramatología*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1967.

DERRIDA, J. *La Dissemination*. París: du Seuil, 1972.

DÍAZ, E. *Posmodernidad*. Buenos Aires: Biblos, 2000.

Dizionario della letteratura italiana del Novecento [Asor Rosa, A., diret.] Torino: Einaudi, 1992.

DOLEZEL, L. "Truth and Authenticity in narrative", en *Poetics Today*, 1, 3, 1980 (7-25).

_____ “Mimesis and possible worlds”, en *Poetics Today*, 9, 3, 1988 (475-496).

_____ *Occidental poetics. Tradition and Progress*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1990.

DOMÍNGUEZ DE RODRÍGUEZ PASQUÉS, P. *El discurso indirecto libre en la novela argentina*. Rio Grande do Sul: Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1975.

DUCROT, O. y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Traducción de Enrique Pezzoni. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.

ECO, U. *Documenti su il nuovo medioevo*. Milano: Bompiani, 1973.

_____ *Trattato di semiótica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

_____ *Come si fa una tesi di laurea*. Milano: Bompiani, 1977

_____ *Lector in fabula*. 1ra. edición “Tascabili Bompiani”, Milano: Bompiani, 1985 a.

_____ “Cine y literatura: la estructura de la trama, en *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca, 1985 b: 194-200 (s.d. tr.).

_____ “Postille a *Il nome della rosa*”, en *Il nome della rosa*. 19° edición. Milano: Bompiani, 1987: 507-533.

_____ *De los espejos y otros ensayos*. Traducción Cárdenas Moyano. Buenos Aires: Lumen, 1992 a.

_____ *Los límites de la interpretación*. Traducción Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen, 1992 b.

_____ *Seis paseos por los bosques narrativos*. Harvard University, Norton Lectures 1992-1993. Traducción Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen, 1994.

ECO, U. y Thomas A. Sebeok [editores]. *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*. Traducción de E. Busquets. Barcelona: Lumen, 1989.

FOSTER, H. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1987.

FOUCAULT, M. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1979.

_____ *Espacios del poder*. Madrid: La Piqueta, 1981.

_____ *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 1985.

_____ *Las palabras y las cosas*. Traducción de Elsa C. Frosto. México: Siglo XXI, 1986.

_____ *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Piadós, 1990

_____ *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta, 1991.

FRANZINA, E. "Italiani d'Argentina", en *Corriere della Sera*. Speciale 2 di Giugno, 2 giugno 2003 (IV).

FREUD, S. "La interpretación de los sueños", en *Obras Completas*. Tomos IV y V. Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

GENETTE, G. *Figures III*. París: Seuil, 1972.

_____ *Introduzione all'architetto*. Parma: Pratiche, 1981.

_____ *Nuovo discorso del racconto*. Torino: Einaudi, 1987.

_____ *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989 (s. d. tr.).

GIBALDI, J. *MLA Handbook for writers of research papers*. 5° edición. New York: The Modern Language Association of America, 1999.

GUALCO, J. *La epopeya de los italianos en la Argentina*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1997.

HALLIDAY, M. "Notes on transitivity and theme", en *Journal of Linguistics*, III -1, III-2, IV-2 (1967-68).

HARSHAW, B. "Fictionality and Files of Reference. Remarks on a theoretical framework", en *Poetics Today*, 5, 6, 1984 (227-251).

HARRIS, M. *Good to Eat. Riddles of food and culture*. New York: Simon an Schuster, 1985.

HERNÁNDEZ, J. *Martín Fierro*. Estudio preliminar, cuadro biocronológico y contribución bibliográfica de Augusto R. Cortazar. Vocabulario de Diego Abad de Santillán. Buenos Aires: Cultural Argentina, 1967.

HUIZINGA, J. *Homo ludens*. Traducción de Eugenio Imaz. Buenos Aires. EMECÉ, 1968.

ISER, W. " Fictionalizing. The anthropological dimension of literary fictions", en *New Literary History*, 21, 1990 (939-955).

JACKSON, R. *Fantasy. Literatura y subversión*. Traducción de Cecilia Absatz. Buenos Aires: Catálogos, 1986.

JAMESON, F. *Ensayos sobre el Posmodernismo*. Traducción de Esther Pérez *et al.* Buenos Aires: Imago Mundi, 1991.

JOLLES, A. *Formes simple*. París: Seuil, 1972.

JUNG, C. *L'homme à la découverte de son âme: Structure et fonctionnement de l'inconsciente*. 2º edición. Ginebra, 1966.

LACAN, J. *The function of language in psychoanalysis*. Baltimore y Londres, 1968.

LAUSBERG, H. *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos, 1966-1968 (3 volúmenes).

LEOPARDI, G. *Tutte le poesie e tutte le prose*. Milano: Grandi Tascabili Economici, Newton, 1997 (2 volumi).

LÉVI-STRAUSS, C. *Lo crudo y lo cocido*. México. FCE, 1968.

_____ *Le Totémisme aujourd'hui*. París: PUF, 1962.

LUKÁCS, G. *La teoría del romanzo*. Milano: Feltrinelli, 1962.

LUPERINI, R. *L'allegoria del moderno*. Roma: Editori Riuniti, 1990.

LYOTARD, J. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*. Traducción del francés de Carlo Formenti. Milano: Feltrinelli, 1984.

MAGRIS, C. *Dietro le parole*. Milano: Garzanti, 1988.

_____ "Un escritor europeo ante el fin del siglo", en *la página*, 5, febrero-marzo 1991 (10-17).

MARCHESE, A. *Dizionario di retorica e di stilistica*. 5º edición. Milano: Mondadori, 1985.

MARCHESE, A. *L'officina del racconto. Semiótica della narrativa*. Milano: Mondadori, 2001.

METZ, C. *Langage et cinéma*. París: Albatros, 1977.

MOMIGLIANO, A. "Epilogo senza conclusione", en *Les études clasiques au XIX et XX siècles: leur place dans l'histoire des idées*. Ginebra: Hardt XXVI, 1980.

MONTALE, E. *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, 2000.

NEGRI, R. *Italianistica. Lo studio e la ricerca*. Milano: Marzorati, 1980.

O'DONNELL, P. "India, una experiencia personal", en *La Nación*, 22 de diciembre de 2002.

PASQUIN, E. (a cura di). *Guida allo studio della letteratura italiana II*. Bologna: Mulino, 1985.

PAVEL, T. *Univers de fiction*. París: Seuil, 1988.

_____ "Narrative Domains", en *Poetics Today*, 1, 1980 (105-114).

PAYNE, M. (comp.) *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Traducción de Patricia Willson. Buenos Aires: Paidós, 2002.

PEIRCE, Ch. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.

PEÑA-ARDID, C. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, 1992.

PESSOA, F. *Obra Poética*. Edición bilingüe. Traducción de Miguel A. Viquira. Barcelona: Ediciones 29, 1997.

_____ (Bernardo Soares). *Libro del desasosiego*. Traducción de Santiago Kovadloff. Buenos Aires: EMECÉ, 2000.

PETRARCA, F. *Canzoniere*. Testo critico e introduzione di Gianfranco Contini. Torino: Einaudi, 1975.

PLATÓN, *Diálogos*. Traducción de Patricio de Azcarate. Buenos Aires: Argonauta, 1946.

POULET, J. *Études sur le temps humain*. París: Plon, 1965.

PRATOLINI, V. "Per un saggio sui rapporti fra letteratura e cinema", en *Bianco e Nero* N° 4, IX, 1948 (14-19).

RICOEUR, P. *La función narrativa y el tiempo*. Traducción de Jorge E. Suárez. Buenos Aires: Almagesto, 1992.

RICOEUR, P. *La memoria, la historia y el olvido*. Traducción A. Neira. México: FCE, 2004.

RIFFATERRE, M. *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

_____ "La trace de l' intertexte", en *La Pensée*, 215, octubre de 1980.

RIVERA, s. *Ludwig Wittgenstein, entre paradoja y aporías*. Buenos Aires: Almagesto, 1994.

- ROVATTI, P. *El pensamiento débil de Gianni Vattimo*. Madrid: Cátedra, 1990.
- SAID, E. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Book, 1993.
- _____ *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires: Debate, 2004.
- SARAMAGO, J. *Cuadernos de Lanzarote (1993-1995)*. Traducción de Eduardo Naval. Madrid: Alfaguara, 1998 a.
- _____ *El año de la muerte de Ricardo Reis*. Traducción de Basilio Losada. Madrid: Alfaguara, 1998 b.
- SARLO, B. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires. Ariel, 1994.
- SARTORI, G. *Pluralismo, multiculturalismo e estranei. Saggi sulla società multiétnica*. Milano: Rizzoli, 2000.
- SEGRE, C. *Le strutture e il tempo*. Torino: Einaudi, 1974.
- _____ *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi, 1985.
- SIMÕES, J. *Vida y obra de Fernando Pessoa*. Traducción de Francisco Cervantes. México: FCE, 1996.
- STEINER, G. *Pasión intacta*. Traducción de Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón. Bogotá: Norma, 1997.
- SISCA, A y Gloria O. J. Martínez. *Manual de metodología para la investigación en humanidades*. Buenos Aires: Universidad Libros, 2000.
- SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1996.
- TAMARO, S. *El respiro quieto*. Traducción María Borrás. Barcelona: Plaza y Janés, 1997.
- VATTIMO, G. *La società trasparente*. Milano: Garzanti, 1989.
- _____ *El fin de la modernidad*. Buenos Aires. Planeta, 1994.
- WITTGENSTEIN, L. *Investigaciones filosóficas*. Traducción de Alfonso García Sares y Ulises Moulines. Barcelona: Crítica, 1988.
- _____ *Tractatus lógico-philosophicus*. Traducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza, 1979.
- YURKIEVICH, S. *Suma crítica*. Buenos Aires: FCE, 2001.

ÍNDICE

I. Un camino hacia Antonio Tabucchi	4
1.Introducción. 5, 1.1. Precisiones sobre el tema por investigar, 6; 1.2. Estructura del trabajo, 6; 1.3. El criterio metodológico empleado, 8; 1.4. El corpus y su morfología, 8, 1.5.. Tabla de abreviaturas usadas, 12; 1.6. Algunas investigaciones realizadas sobre la obra de Tabucchi (estado de la cuestión), 13; 1.7. Nuestra contribución al tema (aporte original), 16; 1.8. Situación de la narrativa italiana de las últimas décadas, 18; 1.9. Antonio Tabucchi en el horizonte narrativo de los años 80, 21; 1.10. Acerca de la visión del mundo y el	

concepto de literatura en Antonio Tabucchi, 22; 1.11. Una propuesta de periodización de la obra, 26.

II. Los temas y su taxonomía

30

2. Tipología temática, 31; 2.1. Temas de tipo filosófico relacionados con el ser, 33; 2.1.1. El enigma de la búsqueda. La cronotopía del viaje, 34; 2.1.1.1. “Il giallo” metafísico. Spino incansable buscador de otredades, 40; 2.1.2. Las máscaras del ser. La ocultación / revelación de la identidad, 44; 2.1.3. La duplicación de la existencia. El *Doppelgänger*, 49; 2.1.4. El tiempo, un continuo ahora, 51; 2.1.4.1. El futuro es ahora. Los predicadores del porvenir, 53; 2.1.5. La muerte y sus fantasma, 55; 2.1.5.1. La muerte con funcionalidad narrativa, 56; 2.1.5.2. La muerte violenta: el asesinato, 56; 2.1.5.3. La muerte como presencia fantasmagórica, 57; 2.1.5.4. La muerte como evasión: el suicidio, 57; 2.1.5.5. La recuperación de la vida a través del recuerdo y del sueño, 58; 2.1.5.6. La muerte como generadora de rebeldía, 58; 2.1.5.7. El exorcismo de la muerte, 58; 2.1.6. El vago sentimiento de la saudade, 60; 2.2. Temas de tipo psicológico relacionados con el parecer y el deseo, 63; 2.2.1. La memoria, “esa falsaria formidable”, 64; 2.2.2. Los abismos de humo del sueño, 71; 2.2.3. Las polaridades de la vida: niñez / vejez, 75; 2.2.4. El juego y los equívocos, 79; 2.3. Temas de tipo sociológico relacionados con la construcción del imaginario político-social. (El abuso del poder, el valor de la vida humana, las minorías culturales, el gitanismo), 82; 2.4. Temas relacionados con la antropología cultura. Una poética gastronómica: los sabores de la narración, 95; 2.5. Lo lusitano. El amor por Portugal y su literatura, 103.

III. Elementos narratológicos (técnicas y estrategias narrativas)

120

3. Elementos narratológicos (temas y estrategias narrativas), 121; 3.1. El fragmentarismo, 121; 3.2. La hibridación genérica, 123; 3.3. Un escritor posmoderno. El préstamo literario o del artificio de la intertextualidad, 125; 3.4. El biografismo ficcionalizado y la poética transpuesta, 133; 3.5. La autointertextualidad, 145; 3.6. La revisitación de los personajes: Tadeo e Isabel, 147; 3.7. Una variante transtextual: la hipertextualidad estética, 148; 3.7.1. Fray Angélico se encuentra con raquíticos volátiles, 149; 3.7.2. El rey de Portugal escribe a Goya desde la muerte, 149; 3.7.3. “Essere reale al di fuori del reale: Messaggio dalla penombra”, 149; 3.7.4. Un tríptico de Paolo Uccello: *La battaglia di San Romano*, 150; 3.7.5. “La traduzione” o cuando las palabras traducen el color, 150; 3.7.6. Velázquez en “Il gioco del rovescio”, 151; 3.7.7. Las tentaciones de San Antonio en *Requiem*, 151; “Il fiume” y Van Gogh, 152; 3.7.9. Caravaggio, Goya y Toulouse-Lautrec en sus sueños, 152; 3.8. La canción popular, evocadora nostálgica del pasado, 153; 3.9. Tabucchi entre el mundo de papel y el de celuloide, 155; 3.10. la retórica de la imagen, 161; 3.10.1. La imagen-símil, 162; 3.10.2. La imagen-metonomía, 164; 3.10.3. La imagen-indicio, 164; 3.11. La técnica epistolar, 167; 3.12. La estrategia paratextual y el “escritor pasivo”, 168; 3.13. Los vacíos de significación, el decir y lo no dicho, 169; 3.14. La ironía como operador del humor, 170; 3.15. La mimesis del lenguaje. El registro coloquial. El diálogo y el discurso indirecto libre (DIL), 171, 3.16. La autoconciencia teórica. Lo metaliterario, 173.

IV. La Argentina en la obra de Tabucchi 176

4. La Argentina en la obra de Tabucchi, 177; 4.1. La Argentina en el imaginario de los italianos, 177; 4.2. El espacio geográfico, 179; 4.3. El tango, 179; 4.4. La literatura, 180; 4.4.1. Jorge Luis Borges en la obra de Antonio Tabucchi, 180; 4.4.2. Julio Cortázar, 184; 4.4.2.1. El *incipit* de los cuentos, 186; 4.4.2.2. El estilo hablado (parlato), 187.

V. El arte narrativo de Antonio Tabucchi 189

5. El arte narrativo de Antonio Tabucchi, 190; 5.1. La génesis de la escritura. La forma de construir el relato, 190; 5.2. Algunas consideraciones sobre el cuento y la narración breve, 192; 5.3. Tabucchi, “un humanista posmoderno”, 194; 5.4. Proyección del autor, 198.

Conclusiones. El final del camino 201

Apéndice. Otros caminos hacia Antonio Tabucchi 207

- Bioinformación. Algunos datos sobre la vida de Antonio Tabucchi 208
- Costumbres del escritor 209
- Premios destacados, obtenidos por el escritor 210
- Tabla de correspondencias entre temas y textos 211
- Textos donde aparecen temas vinculados directa o indirectamente a la Argentina y topónimos relacionados con el país 216
- Iconografía 217

Bibliografía 221